# Monographien moderner Musiker

Band II

C. F. Kahnt Nachfolger
Leipzig

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

CFK

Annemarie Schaefer.

B. 2.40
1910

ML
390
.M66
1906
Bd. 2

# Monographien moderner Musiker

## Band II

## 20 Biographien

zeitgenössischer Tonsetzer

mit Portraits

20% Kriegsaufschlag
C. F. Kahnt

Eigentum des Verlegers für alle Länder
Alle Rechte vorbehalten

C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG

Herzogl. Anhalt. Hof- Musikalienhändler

1907.

*Alle Rechte, auch die der Übersetzung vorbehalten.*
*Nachdruck verboten.*

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

# Monographien moderner Musiker

## Band II

INHALT


| | | | Seite |
|---|---|---|---|
| **Die Musik unsrer Tage** | von | Max Hehemann | 1 |
| **d'Albert, Eugen** | „ | Arthur Smolian | 15 |
| **Berger, Wilhelm** | „ | Emil Krause | 40 |
| **Blech, Leo** | „ | Ernst Rychnowsky | 52 |
| **Bossi, Enrico** | „ | Wilhelm Weber | 65 |
| **Delius, Frederick** | „ | Max Chop | 83 |
| **Hegar, Friedrich** | „ | Hermann Trapp | 98 |
| **Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss** | „ | Friedrich Keller | 108 |
| **Kämpf, Karl** | „ | Julius Hagemann | 119 |
| **Klose, Friedrich** | „ | Rudolf Louis | 132 |
| **Koch, Friedrich E.** | „ | Karl Kämpf | 145 |
| **Limbert, Frank L.** | „ | A. Eccarius Sieber | 163 |
| **Mikorey, Franz** | „ | Ernst Hamann | 167 |
| **Pfitzner, Hans** | „ | Rudolf Louis | 178 |
| **Rabl, Walter** | „ | A. Eccarius Sieber | 192 |
| **Reger, Max** | „ | Richard Braungart | 197 |
| **v. Reznicek, E. N.** | „ | Otto Taubmann | 215 |
| **Scheinpflug, Paul** | „ | Franz Dubitzky | 231 |
| **Weismann, Julius** | „ | A. Thomas-San-Galli | 245 |
| **Zilcher, Hermann** | „ | Wilhelm Altmann | 259 |
| **Zöllner, Heinrich** | „ | Eugen Segnitz | 267 |

# Monographien moderner Musiker

## Band I

INHALT


| | | | Seite |
|---|---|---|---|
| **Wolf-Ferrari, Ermanno** | von | Hermann Teibler | 1 |
| **Huber, Hans** | „ | Edgar Refardt | 11 |
| **Kistler, Cyrill** | „ | A. Eccarius-Sieber | 22 |
| **Thuille, Ludwig** | „ | Edgar Istel | 34 |
| **Fried, Oskar** | „ | Hugo Leichtentritt | 46 |
| **Humperdinck, Engelbert** | „ | Georg Münzer | 59 |
| **Gast, Peter** | „ | Lothar Brieger-Wasservogel | 73 |
| **Mahler, Gustav** | „ | Ludwig Schiedermair | 81 |
| **Mendelssohn, Arnold** | „ | Wilibald Nagel | 95 |
| **Becker, Reinhold** | „ | Heinrich Platzbecker | 107 |
| **Sommer, Hans** | „ | Ernst Stier | 112 |
| **Reiter, Josef** | „ | Max Morold | 121 |
| **v. Hausegger, Siegmund** | „ | Oskar Noë | 128 |
| **Strauss, Richard** | „ | Leopold Schmidt | 142 |
| **Kaun, Hugo** | „ | Wilhelm Altmann | 156 |
| **Schumann, Georg** | „ | Paul Hielscher | 165 |
| **Bungert, August** | „ | Max Chop | 179 |

# Die Musik unsrer Tage

von

**Max Hehemann.**

Gar mannigfach und reich blühen die Blumen, Sträucher und Bäume in Polyhymnias Garten; und was alles sie zu sagen und zu bedeuten haben, wird dem Leser in diesem Buche wie in seinem Vorgänger liebevoll erzählt. Wohin man schaut, drängen Talente froh zum Licht und kämpfen um eigenen Ausdruck innern Lebens. Noch nie zuvor hat die Musik solche Macht über die Seele der Kulturmenschheit besessen, wie in unsrer Epoche, und vielleicht ist sie mehr noch wie jede andere Kunst der Ausdruck unserer Zeit. Von all den Widersprüchen und Gegensätzen, die eine solche Entwicklung mit sich führt, birgt nun eine aus so verschiedenen Federn geflossene Sammlung von Monographien moderner Musiker selbstverständlich eine ganze Menge. Nicht als laute Fanfaren, doch als leise Obertöne klingen sie durch, und bieten dem darauf Lauschenden Kurzweil und Gewinn. Einem Buch, das einen Teil seines Reizes gerade der Verschiedenheit der in ihm sich aussprechenden Ansichten verdankt, mag nun eine Einführung nicht übel genommen werden, die ein flüchtiges Gesamtbild unserer Zeit und ihrer Unterströmungen oft mit so ganz andern Strichen zu entwerfen sucht,

als sie im weitern Texte selbst sich finden. Eine Skizze aus der modernen musikalischen Entwicklung um die Zeit, die durch das Erscheinen von Straussens Salome, Regers Sinfonietta und Serenade, Schillings Moloch und Mahlers VI. Symphonie bestimmt wird — mehr können diese Blätter nicht geben, und wollen sie auch nicht.

* * *

Als Richard Strauss im Jahre 1898 die „Wahlstatt“ zu seinem Heldenleben dichtete, da war es nicht nur die Lust am „polyphonen Radau“, wie man es nannte, die ihm die Feder führte. Auch nicht ein äusserer Anlass gleich der Schlacht bei Vittoria, deren auf die Publikumswirkung berechnete musikalische Apotheose Beethoven zum Helden des Tages erhoben hatte. Beethoven schuf damals mit Bewusstsein ein Gelegenheitswerk — Konzessionsmusik, ohne die noch kein Grosser durchs Dasein geschritten — Strauss schöpfte aus innerem Erleben, stellte ein Stück eigener Geschichte; und damit der Musikgeschichte symbolisch in Tönen dar. Doch die Zeiten sind vorüber, wo er nochmals ein Gleiches zu beginnen Anlass hätte, und so ist denn auch seine Schlachtenmusik im Taillefer ein Kunststück ohne jene innere Notwendigkeit geblieben, die dem Kampf im Heldenleben noch seinen innern Adel verlieh. So sehr auch Strauss immer Neues zu erkämpfen strebt, sein Name ist kein Kampfruf mehr, denn dessen, was er erlebt und erstritten, freuen wir uns als eines sichern Besitzes. Und mag ihm noch so heisse Gegnerschaft erstehen, wie nach der Salome: dass er, wie kein anderer, auszusprechen berufen, was uns gerade bewegt, dass seine Werke die musikalische Quint-

essenz der uns am meisten bewegenden Probleme bedeuten, wird ihm auch der erbittertste Feind seiner Kunst nicht wegzudisputieren wagen. Strauss ist nun einmal der musikalische Brennspiegel unserer heutigen Kultur. Man mag ihn auch ihren Leitartikler oder Feuilletonisten nennen, denn über alles Wichtige hat er uns etwas zu sagen gehabt; seine Werke begleiten die Wandlungen des geistigen Interesses unserer Epoche, und stets waren sie, von allem andern abgesehen, die Äusserungen eines eminent geistreichen Mannes.

Seltsam scheint da, und doch wieder im notwendigen Gegensatz ganz logisch begründet, das nach langem vergeblichen Kämpfen doppelt plötzlich wirkende Aufsteigen einer Strauss auf den ersten Blick ganz diametral gegenüberstehenden Persönlichkeit. Vor wenig Jahren fast nur mit Hohn und Spott übergossen, ist Max Reger jetzt in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, und neben Richard Strauss der meist aufgeführte unter den heute schaffenden Komponisten deutscher Zunge geworden. Ihm fehlt eigentlich alles, was an Straussens Erscheinung immer wieder fesselt: das Geistreiche, und das feine Gefühl für das, was sich aus den geistigen Bewegungen unserer Tage musikalisch einschmelzen lässt. Dann die erotische Hitze, die einen grossen Teil von Straussens Erfolg ausmacht, die Farbenglut, die sein Eigenstes darstellt, wie auch jener weltmännische Schmiss, der selbst die schlimmsten Grobheiten noch in tadellose Form zu drechseln weiss. Und das Kapriziöse ist die letzte Eigenschaft, die man bei Reger suchen würde. Seine Kunst ist von schwererem Blut und anderer Art als die eines Richard Strauss. Im allgemeinen unliterarisch, eine Musik, die — scheinbar —

mit unsern geistigen Bewegungen, und sicherlich mit deren Tageserscheinungen nichts zu tun hat. Scheinbar eine Musik um der Musik willen, in mancherlei Stilen schillernd, und dabei in ihrem Inhalt kaum durch unsere Zeit bedingt. Scheinbar — betonte ich schon, denn in Wirklichkeit ist sie so modern und ein Ausdruck unserer Zeit, als die Straussische nur sein kann.

Richard Strauss und Max Reger sind die Pole unseres heutigen Musikschaffens; in ihnen stehen sich zwei Prinzipien in machtvollen Persönlichkeiten gegenüber. Der grösste Könner der deskriptiven Musik, der die alten Formen, wo ihn sein Stoff treibt, in Stücke schlägt oder neue für ihn ersinnt, und der fast formalistische Musiker, der auch in seinen verwegensten Schöpfungen kaum einen Schritt von den Gesetzen der Tabulatur sich entfernt. Haben dafür ein Liszt und seine Jünger gekämpft, um neue Gestaltungen gerungen, dass schliesslich, wo ihr Sehnen und Wollen in Strauss die Erfüllung gefunden, ein Mann erstehe, der all dies ignorierend, alte Formen und Formeln zu neuem Leben erwecke? Es ist nicht anders. All das, was eigentlich nur noch in akademischer, vom heissen Odem des Lebens nicht berührten Kompositionen ein Schemendasein führte, tritt nun, oft einen fast anarchistisch anmutenden Inhalt bergend, mit dem Anspruch vor die erstaunte Welt, ihr Ausfluss und Spiegelbild zu sein. Sonaten, Variationen und Fugen waren schier ehrwürdige Dinge geworden; wer dachte wohl vor wenig Jahren daran, dass sie uns noch Sensationen bedeuten würden? Dass eine Violinsonate eine noch frechere Verhöhnung, eine noch bitterere Abrechnung mit Gegnern sein könne als die berüchtigten Widersacher im Straussischen

Heldenleben? Allein Regers op. 72, von dem hier die Rede, die in einem ganz merkwürdigen Cdur stehende Sonate für Violine und Klavier, sowie ihre Fortsetzung, das op. 84 (Fis moll) beweisen, dass persönlichster Ausdruck mit den allermodernsten Mitteln im strengen Rahmen der überkommenen Formen möglich ist. Solches hat nun zwar auch Strauss getan, doch bindet er sich nur von Fall zu Fall an die Formen, die ihm sonst eine Fessel bedeuten würden. Für Reger aber stellen sie die gegebene Norm der musikalischen Architektonik dar, in der seine Gedanken sich gesetzmässig zu entwickeln haben, während bei Strauss der Gedanke als formgebend auftritt. Es liegt auf der Hand, dass ein Richard Strauss zum möglichst prägnanten Ausdruck ganz bestimmter dichterischer Vorstellungen, für seine deskriptive Musik ganz anderer Formen bedarf als Reger, der nur ganz allgemeinen Stimmungen Ausdruck verleiht, und selten einmal in den als programmatisch bezeichneten Werken sich zur Andeutung einer Situation herbeilässt. Strauss übt, um es in einem sinnfälligen, wenn auch nicht tiefgreifenden Beispiel zu sagen, die Kunst der musikalischen Gebärde, Reger die der musikalischen Stimmung. Für letztere sind ihm die aus dem Geist der Musik logisch entwickelten Formen auch heute noch berechtigt und völlig ausreichend.

Trotz dieser konservativen Gesinnung findet Reger bei den offiziellen Hütern dieser Formen wohl noch intimere Gegnerschaft als sein Antipode Strauss. Weil eben die Sonaten, Variationen, Passacaglien und Fugen einen modernen Gedankeninhalt von äusserster Kühnheit der Harmonik bergen. In der Harmonik vor allem liegt das Neue, das für uns der Name Reger bedeutet. Er revolutioniert unser musikalisches Denken

und stellt es auf neue Grundlagen; sein Ziel ist die Erweiterung der Tonalität durch eine die letzten Konsequenzen ziehende Logik. Ein blitzschnelles Umdeuten der Akkorde fasst weitentlegene Tongeschlechter zu nächster Nachbarschaft zusammen, und weiss doch für den, der weit genug hören kann, bei allem Lichter- und Farbenspiel dieser Changeant-Harmonik den Grundton einer bestimmten Tonalität festzuhalten. Dieser Zug ist manchmal so stark, dass man viele von Regers Stücken als impressionistische Modulationsmusik ansprechen möchte, deren Wirkung nur noch durch Akkordfarben erzielt werden soll.

Merkwürdig ist nun, dass Reger in dem Augenblick, wo er zu anderen Anschauungen kommend und eine Umkehr nach bestimmter Richtung anbahnend, wieder in Gegensatz zu Strauss gerät, der eben dort landet, wo Reger sonst unbedingt hätte anlegen müssen. Als Reger nach der polyphonen und modulatorischen Kraftprobe der Sinfonietta und den impressionistischen Kunststücken der Sonaten op. 72 und 84, anderer nicht zu gedenken, seinen Weg zu Mozart fand, und begann, nach der edelgeschwungenen Melodie zu suchen, als er die Serenade op. 93 schrieb, da schuf Strauss das standard work des musikalischen Impressionismus: die Salome. Hass und Liebe in gleich heftigem Masse weckend, bedeutet die Salome weit über die mit ihr nun einmal verbundene Sensation hinaus eines der wichtigsten Kunst- und Kulturdenkmale unserer Zeit. Alles Eifern und Verdammen schafft die Tatsache nicht aus der Welt, dass Strauss hier ausgesprochen, was im Empfinden unserer Epoche lebt, dass er diesem die Zunge gelöst hat. Aus der Zeit heraus und für sie ist Salome geschaffen, eine der sublimsten Erscheinungen heutiger Kultur. Zu

fabelhafter Höhe ist Straussens Können hier gediehen, das einen malerischen Stoff mit allen Raffinessen musikalischer Farbengebung in Töne einschmilzt, an die Stelle der melodischen Zeichnung den musikalischen Impressionismus setzt und Klang- wie Akkordfarbe in gleicher Weise dem dichterischen Ausdruck dienstbar macht. Wie von einer harmonischen Polyphonie darf man hier auch von einer solchen der Farben sprechen. In der Salome liegt das Grösste beschlossen, was Strauss bisher zu schaffen vergönnt war; sie bedeutet den Höhepunkt der „malerischen" Musik, bei der die motivische Erfindung immer mehr in den Hintergrund tritt und die Polyphonie ganz der psychologischen Differenzierung des Klangkolorits dienstbar gemacht wird. Ganz im Gegensatz dazu sehen wir Regers Polyphonie. Sie ist der Zweck, und das Orchester das Mittel ihrer klanglichen Darstellung. Während Strauss aus Gründen der Farbengebung immer komplizierter in seiner Polyphonie geworden ist, wandte sich Reger, um der Deutlichkeit der einzelnen Stimmen sich von der wuchernden Polyphonie der Sinfonietta zu der einfachern und übersichtlichern der Serenade. Wohin wir blicken, ergibt sich ein Antipodentum dieser beiden machtvollen Persönlichkeiten, und es ist daher auch ganz natürlich, dass der lodernden Sinnlichkeit der Salome ein so keusches Werk wie Regers Serenade gegenübersteht.

Diese grundsätzliche Verschiedenheit der Naturen und des Schaffens von Strauss und Reger darf uns jedoch darüber nicht täuschen, dass beide als vollgültige Erscheinungen modernen Lebens zusammengehören und einander ergänzen. Beide sind Pfadfinder in ihrer Kunst, beide geben den musikalischen Ausdruck unserer Zeit und stellen eminent moderne, nach

Neuem, Unerhörtem sinnende Naturen dar. Strauss ist der Beweglichere und Geistreichere von beiden, ist eng verwachsen mit den wechselnden Erscheinungen unserer Kultur; Reger ist der Innigere und Gemütvollere, der aus der religiösen Mystik oft die tiefsten seiner Inspirationen gewinnt, und sich doch als resolutes Kind der Welt mit deren Erscheinungen stetig auseinandersetzt. Dazu in der fabelhaft schnellen und leichten Art seines Schaffens eines der eigenartigsten Phänomene der Musikgeschichte. Wie Mozart einst alles zur verklärenden Melodie wurde, so setzt sich in ihm alles in Modulation und Polyphonie um.

So viele Lieder auch beide geschrieben haben, — bei Reger sind sie schon kaum mehr zu zählen — und trotz manch' andern Vokalwerks: im Grunde sind sie beide Instrumentalmusiker. Wie denn überhaupt unsere heutige Musik ihren Schwerpunkt im Instrumentalen findet, in dem weit differenzierter sich gestalten lässt, als im Vokalen. Das ist es auch, was einen so ganz unmodernen Künstler wie Hans Pfitzner zu den modernen Mitteln greifen lässt, wenn er ausspricht, was so ganz fernab liegt von den Wegen, auf denen die andern strebend sich mühen. In ihm ist so ein Stück Schumann wieder lebendig geworden, eine versonnene Romantik klingt aus seinen Weisen, und die grosse Allmutter Natur webt in keinem so geheimnisvollen Zauber wie in ihm. Trotz manchem Grüblerischen und Quälenden seiner Musik muss man doch immer wieder an den deutschen Wald denken und an Eichendorffsche Klänge, hört man den Namen Hans Pfitzners nennen. Es ist eine gar seltsame und grausame Ironie des Schicksals, gerade eine solche Nachblüte der Romantik mit diesem kolossalen Können und diesen subtilen Geistesgaben in eine Zeit

zu stellen, wo nur die robusten Naturen den Sieg erzwingen mögen. Seine Dramen scheitern am Text — wer hülfe ihm wohl zu einem Glücksfund, wie ihn Strauss bei der Salome tat? — und doch enthalten sie Stücke, die nur einer schreibt, der nicht nur den Blick, sondern auch das Können für die Bühne hat. Er ist ein Eigener in seinem Reich; unter all den Vielen, die sich das Orchester dienstbar machen, einer der ganz Wenigen mit selbständiger Farbenpalette, ein Mann, der seine bestimmte persönliche Note hat — und was bedeutet er im Geistesleben unserer Nation? Sie muss wirklich sehr reich sein, dass sie an seinem Schaffen so teilnahmlos vorüberzugehen den Mut besitzt.

Dass sein Herz am Drama hängt, mag wohl seinem Wirken das Urteil sprechen. Ist das musikalische Drama in unserer Zeit überhaupt möglich? Stehen wir nicht vielleicht zu sehr unter dem Banne des einen überragenden Genies Richard Wagner, als dass etwas ganz Starkes zu erblühen und zur Reife gelangen vermöchte? Es ist doch gar vieles von dem Werke des Bayreuthers erdrückt worden, und es dünkt uns auch dies ganz natürlich, überdenkt man, welche Fülle guter Musik auf symphonischem Gebiete an der Kraft und der Nachfolge Beethovens zu Grunde gegangen ist. Weitab von dem Meister der Neunten hat die Entwicklung eingesetzt, die zu einer neuen Blüte des Symphonischen führte, das dann schliesslich seltsamerweise im modernen musikalischen Drama herrschend wurde. Auch ein Max Schillings, dessen herbe, vornehm-kühle Art in unserm heutigen Schaffen eine so scharf ausgeprägte Note anschlägt, hat das Glück nicht zwingen können. Gedankenschwer ringt seine Kunst um das Höchste,

um die Gestaltung feinster moderner Geisteskultur in das plastische sinnfällige Leben der Bühne. Doch auch er waltet noch nicht des Ringes, den zur Stunde vielleicht keiner zu erringen vermag.

Fast sollte der grosse Erfolg der Straussischen Salome das Gegenteil beweisen, und doch müssen wir uns bei aller Bewunderung für die Qualitäten dieser Schöpfung sagen, dass ihn nicht ein Dramatiker, sondern der Symphoniker Strauss gewonnen hat. Die Salome ist eine symphonische Farbendichtung mit erläuternder Handlung, als solche ein kolossales Stück, aber doch kein musikalisches Drama. Dem Prinzipe nach hat ja Siegfried Wagner vielleicht am besten erkannt, woher der Oper neues Leben zu gewinnen ist. Wäre er ein so starker Musiker als er klar schauender Künstler mit scharfem Blick für die Szene ist, vielleicht wäre da von einem Deutschen aufs neue gewonnen, was der Bühne not tut. Wir werden uns bescheiden müssen und abwarten, bis der rauschende Strom der symphonischen Kunst in schmalern Wässern fliesst, ehe wir an eine hohe Blüte des musikalischen Dramas ernsthaft zu denken wagen. Noch ist nicht alles gesagt, und noch sind für jene zuviel Entwicklungsmöglichkeiten vorhanden, die durchlaufen werden müssen, als dass der Szene ein grosses Genie erstehen könnte. Es wird eine Zeit kommen, die wieder ernsthafter dem Worte sich zuwendet, als die heutige, die noch zu froh ihrer Reichtümer der Akkord- und Klangfarbe und der mannigfachsten Polyphonie ist, die dem Worte den geheimsten Sinn ablauscht und es selbst zu wenig zur Geltung kommen lässt. Wir leben nun einmal in der Epoche der ausgesprochensten Instrumentalkunst und müssen, wie ihre Segnungen, so auch ihren Fluch tragen. Und dürfen doch und

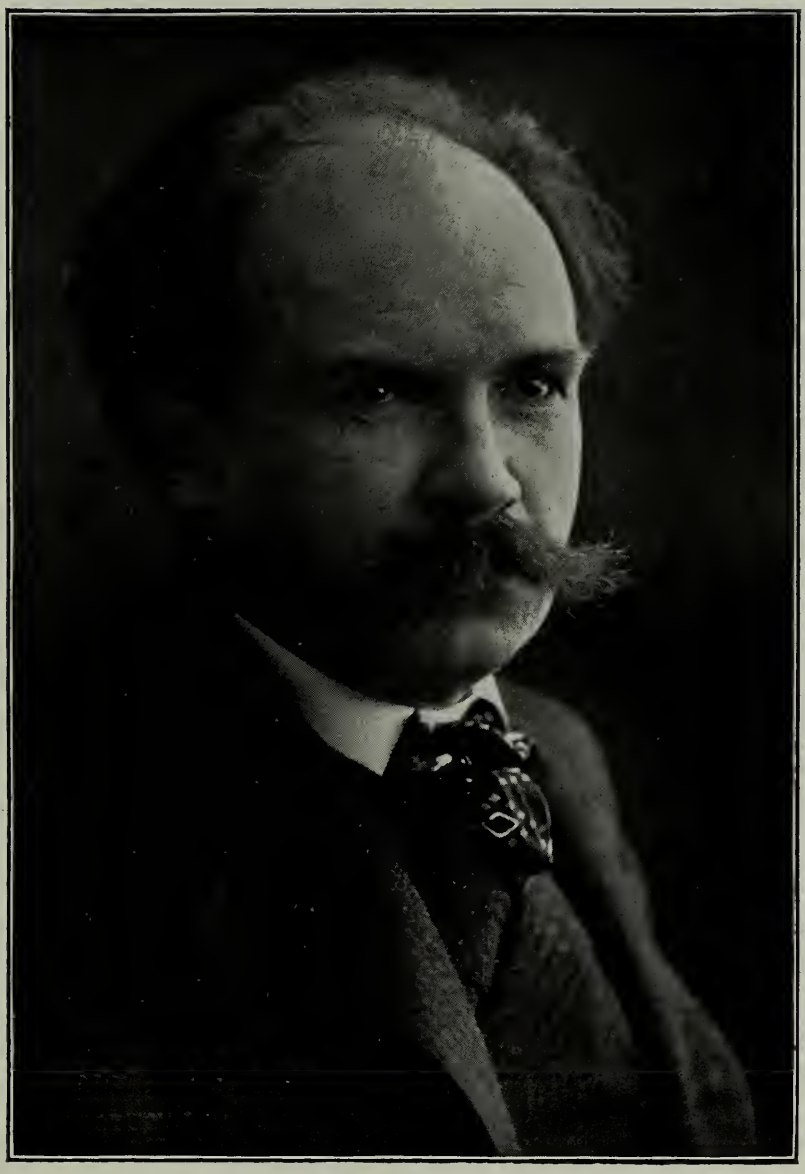
müssen uns des vielen schönen freuen, das auch im Drama erblüht ist, und sollten seiner mit besonderer Liebe pflegen.

Wie keine je zuvor, breitet unsere Zeit vor dem Musiker die differenziertesten Mittel des Ausdrucks aus, und da ist es nur zu erklärlich, dass mit ihnen auch Künstler erscheinen, deren Wirken eigentlich erst durch diese Mittel angeregt wird. Schon bei Strauss weiss man nicht immer, wo bei ihm die Möglichkeit der Massenbeherrschung den Ausdruck bestimmte und wo der Ausdruck diese Massen verlangte. Bei Gustav Mahler aber steht man vor einer Erscheinung, die sich nur durch diese Mittel erklären lässt. Unter allen Schaffenden unserer Tage ist er wohl die widerspruchsvollste Natur; ein Künstler, in dem die seltsamsten Widersprüche gemischt sind, der in heiligem Ernste Dinge vorbringt, die man oft kaum mehr ernst zu nehmen vermag. Und dabei ein Mensch, dessen ernstes Wollen ihn doch wiederholt ins Grosse erhebt. Man hat ihn scherzhaft den Meyerbeer der Symphonie genannt, und so viel Wahres dieser Ausspruch enthält, so kann man ihn doch nur aufnehmen, wenn man betont, dass einem derart von der Heiligkeit seiner Kunst durchdrungenen Manne wie ihm die Meyerbeersche Verlogenheit und Gewissenlosigkeit vollkommen ferne liegt. Ist er in gewisser Hinsicht ein Meyerbeer, so doch einer, der an sich und seine Musik glaubt. Und da steht man denn vor dem Unerklärlichen, dass ein Mann von diesem sublimen musikalischen Verständnis das schreiende Missverhältnis zwischen seinem grossen Wollen wie dem eminenten technischen Können und dem thematischen Gehalt seiner Werke nicht einzusehen vermag. In der Idee sind seine Riesensymphonien stets dem Höchsten zugewandt, es

gibt Augenblicke, wo in ihnen der Himmel sich zu öffnen scheint, doch bleibt ihre Ausführung zumeist in der Erdennähe haften. Mahlers Phantasie dünkt mich, von der hinterher stets abgeleugneten poetischen Idee abgesehen, vor allem durch das Klangbild bestimmt. Dieses ist das Primäre, die Thematik das erst in zweiter Linie stehende. Mahlers Klangfarben sind originell, seine Themen das Gegenteil davon. Vom Streben nach grösster Prägnanz beherrscht, — da des Komponisten Stolz eine stets deutlich sich darstellende Polyphonie ist — verfällt sie meist in einen Stil, für den der Ausdruck „volkstümlich“ sehr freundlich gewählt ist. Im Gegensatz zu Richard Strauss, dem andern Farbenkünstler und Alleskönner auf dem Orchester ist er ein Rabulist des Klanges und kein Klangpoet; kein Musiker aus Temperament, sondern ein solcher aus Willen. Weiter wie er hat sich keiner sein Ziel gesteckt, der Himmel und Erde umfassen möchte, und doch das erlösende Wort nicht findet, da es ihm nicht aus Herz und Sinnen zu quillen vermag. Gleich einem Ingenieur schlägt er die Riesenbogen seiner Symphonien, und wir stehen mit ruhigem Staunen vor diesen Schöpfungen einer Phantasie, die uns kalt und berechnend dünkt, weil wir nicht einzusehen vermögen, dass auch ihre Äusserungen ehrlich vergossenes Herzblut adelt. Auch der Fall Mahler hat seine Tragik. Die Natur gab diesem Manne als Danaergeschenk eine wohl noch nicht dagewesene Beherrschung der gewaltigen Mittel des modernen Orchesters und den Zwang mit auf den Weg, nur in diesem Rahmen musikalisch denken zu können. Dazu eine weitgreifende Phantasie, doch nicht die Kraft, die grossen, ihm einfach notwendigen Mittel durch die Wucht seiner musikalischen Gedanken

zu rechtfertigen. Musiker, die weniger können, sind glücklicher daran wie er, da sie die Natur nicht zwingt, gegen ihr Talent zu schaffen.

Mag man nun gegen seine Kunst noch so viele und berechtigte Einwendungen erheben, fehlte sein scharf umrissenes Profil, es wäre eine Lücke im Gesamtbild der heutigen Musik. Denn mit seiner kraftvoll bestimmten Diatonik steht er eigenwillig und unbeirrt in den chromatischen Stürmen der Gegenwart. Wo vor allem Reger und Strauss die grössten Anforderungen an ein weitgreifendes horizontales Hören stellen, bleibt er der altvertrauten Vertikale treu; wo in Frankreich Debussy und Delius die Gesetze der Harmonie schier aufzuheben trachten, behalten bei Mahler Tonika und Dominante ihr lang verbrieftes Recht. Je mehr sich bei andern Meistern die Herrschaft der Klang- und Akkordfarbe ausbreitet, desto eindringlicher wirkt seine scharf umrissene, wenn auch nicht immer edle Zeichnung. Doch ist sie leider fast immer die gleiche, und von Mahler erwartet man keine Überraschungen mehr, nur noch Wiederholungen. Von Pfitzner und Schillings kann man nicht ahnen, womit ihre etwas schwer schaffende Phantasie uns beschenken wird, und wer wohl möchte prophezeien, wohin uns nach wenig Jahren vielleicht schon Reger und Strauss geführt haben werden? Sind sie auch nur Werkzeuge der Entwicklung, so weisen sie doch auch dieser den Weg. Im gewöhnlichen Leben wie in der Kunst bedeutet eben, eine grosse Persönlichkeit sein: alles!



Phot. Otto Becker & Maass, Berlin, W.

Eugen d'Albert.

# Eugen d'Albert

(geb. zu Glasgow [Schottland] am 10. April 1864).

# Eugen d'Albert

von

**Arthur Smolian.**

Eugen d'Albert, der einen fremdländisch klingenden Namen trägt, jenseits des Kanals im rauch- und nebeltrüben Albion geboren wurde und sich seit mehreren Jahren schon ein stilles Plätzchen im sonnigen Süden (Meina am Lago Maggiore) zur Heimstatt erkoren hat, ist trotz alledem ein wahrhaft deutscher Künstler geworden und geblieben —, deutsch im Denken und Empfinden, deutsch in seinem Kunsternste und seiner Kunsttreue, deutsch in der kunstreichen Gediegenheit seines pianistischen und seines tonsetzerischen Könnens und Wissens, echt-deutsch in dem sanguinen Idealismus, mit dem er rastlos eine Schöpfung an die andere reiht, und deutsch schliesslich auch in der Geistesgeschmeidigkeit, mit der er als reproduzierender und als produzierender Künstler sich in die heterogensten und fremdesten Stilarten hineinzufinden vermag.

Anlage und Liebe zur Tonkunst, die d'Albert gleichsam als Himmelsgabe und als Erbe von seinem Vater her zugefallen waren, hatten ihn frühe schon beträchtliche Fertigkeit im Klavierspiel und viele tonsetzerische Geschicklichkeit erlangen lassen, und um 1880 war das schöne Talent des Knaben trotz manchen hemmenden Einflüssen bereits soweit zum Durchbruch gekommen, dass der scharfblickende Hans Richter durch ein Begegnen mit dem sechzehnjährigen Ruhmesaspiranten dazu bestimmt werden konnte, d'Albert dem wenig förderlichen Milieu der englischen Musikmacherei zu entreissen und ihn auf deutschen Musik-

boden — zunächst nach Wien hin und dann in die Schule Liszts nach Weimar zu verpflanzen.

Meister Liszt, dem der geniale Jüngling als willkommener Ersatz für seinen allzufrüh dahingeschiedenen liebsten „Lieblingsschüler“ Carl Tausig gegolten haben mag, brachte mit geradezu väterlicher Liebe und Hingabe das ausserordentliche Klaviertalent bald zu voller Reife, so dass denn Eugen d'Albert schon in der Musiksaison 1882—1883 seinen Siegeszug durch die Konzertsäle antreten konnte.

Den eminenten Klavierspieler Eugen d'Albert, der mit der Grösse und Schönheit seines Spieles und mit der unparteiischen Rechtlichkeit seines Kunstgeschmackes an Franz Liszt —, mit der temperamentvollen Energie seiner Virtuosität an Anton Rubinstein —, und mit der geistvollen Treue seines Interpretierens an Hans von Bülow gemahnt, kennt heutzutage die ganze musikalische Welt und schätzt ihn als den vollkommensten Techniker und als den am vielseitigsten entwickelten, ausgereiftesten Geist unter den Pianisten der Gegenwart. Anders aber steht es um den Komponisten d'Albert, den die weitere Musikwelt bislang nur in wenigen liebenswürdigsten Liedkompositionen („Zur Drossel sprach der Fink“, „Das Mädchen und der Schmetterling“ und „Vorübergang“) sowie weiterhin in dem feinsinnigen musikalischen Lustspiel „Die Abreise“ und in dem mit fröhlicher Laune etwas burlesker ausgestalteten Bühnenwerke „Flauto solo“ wirklich kennen und lieben gelernt hat, und so erscheint es denn geboten, weiteren Kreisen Musikliebender, für die ja die „Monographieen Moderner Musiker“ bestimmt sind, Eugen d'Albert als Tondichter näher zu rücken, was hier mit einem Überblicke über all sein bisheriges Schaffen, mit Hinweisen auf besonders Vorzügliches und Beachtenswertes in seinen Werken, und, daran anschliessend, mit einer Charakterisierung von d'Alberts künstlerischem Wollen und Vollbringen geschehen soll.

Seiner ernst und tief angelegten Künstlernatur gemäss hat d'Albert schon in der Frühzeit seines öffentlichen Kunstwirkens weder an glänzendsten Virtuosenerfolgen noch an stilleren Triumphen, die ihm als Interpreten beschieden waren, volles Genügen finden können,

und so ist denn der Musiker d'Albert fast unmittelbar nach dem Erringen seines ersten Pianistensieges auch schon mit eigenen Kompositionen vor die Öffentlichkeit getreten. Eine in Bach'schem Geiste konzipierte Suite für Klavier allein, ein in Lisztscher Art geformtes Klavierkonzert, zwei stimmungsreiche Liederhefte und eine von Schumann zu Brahms hinüberdeutende Symphonie waren die Erstlingsgaben, die der junge Tondichter am Altare der Tonkunst niederlegte und mit deren Aufführung er sich während des Jahres 1886 in Berliner, Dresdner und Hamburger Konzerten sowie in einem zum Vorteil des Fonds für das Leipziger Richard Wagner-Denkmal veranstalteten Kompositionskonzerte in Leipzig seiner Mitwelt als ernstgesinnter, kunstgewandter und hochstrebender Tonsetzer vorstellte. Damit war die Hoffnung wachgerufen, dass d'Albert sich als Komponist zu einem starken Bannerträger der „absoluten" Musik entwickeln werde, und solchem Hoffen entsprach denn auch d'Alberts Schaffen während der nächstfolgenden fünf Jahre, in denen neben Einzelgesängen und ein paar Heften zwei- und vierhändiger Klavierstücke zwei Streichquartette, eine Schauspiel-Ouverture, eine Klaviersonate und ein zweites Klavierkonzert zur Ausführung gelangten. Dann aber machte d'Albert plötzlich eine Schwenkung, indem er sich mit voller Entschlossenheit der Opernbühne zuwandte, und ob er gleich auch in der Folgezeit als Liederkomponist nicht gefeiert hat und mit der Komposition eines grösseren Chorwerkes, mehrerer Klavierstücke und seines schönen Konzertes für Violoncello gelegentlich selbst in den Bannkreis der „absoluten" Musik zurückgetreten ist, so hat fürderhin sein eifrigstes tonsetzerisches Bemühen dem Erstreben eines grossen Theatererfolges gegolten, wie das schon die rastlose Arbeitsamkeit bezeugt, mit der er in kurzen zwölf Jahren nun bereits fünf mehraktige und drei einaktige Bühnenwerke komponiert und zur Aufführung gebracht hat. Eine neunte, wiederum mehraktige Oper d'Alberts, die wohl erst in der Saison 1907—1908 auf die Bühnen gelangen wird, ist soeben zur Vollendung gelangt und da man es somit gegenwärtig fast ausschliesslich mit dem Opernkomponisten d'Albert zu tun hat, so wird diesem auch ein

wesentlichster Teil der vorliegenden Monographie zugewiesen werden müssen. —

Zunächst aber sei in kurzer Skizzierung, für die hier um der besseren Übersichtlichkeit willen eine Gruppierung in Werke für Klavier allein und mit Begleitung, in ein- und mehrstimmige Gesangskompositionen und in Schöpfungen für Orchester und für Streichinstrumente statthaben möge, alles aussertheatralische Schaffen d'Alberts angeführt und gewürdigt. Die Mitangabe einiger bedeutsameren Widmungen ist für solche Leser bestimmt, die derartiges im Sinne des alten Wahrwortes: Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist" zu deuten verstehen.

Für Klavier allein zu zwei Händen hat d'Albert bislang merkwürdigerweise nur fünf Opera herausgegeben, darunter sein op. 1, die strenggeformte, gut-Bachsche Dmoll-Suite, deren ungemein charakterfeste Ecksätze, eine Allemande und eine bei traditioneller Umkehrung des Themas im zweiten Teile trefflich fugierte Gigue, drei andere nach alten Mustern gestaltete Tanzstücke umrahmen, von denen insonderheit die modern klangvirtuose Gavotte mit der ihr eingefügten reizvoll harmonisierten Musette als köstliches Meisterstücklein zu gelten hat. Diese Suite ist der fürsorgenden Freundin Tausigs und begeisterten Sachwalterin Wagners, Gräfin Marie von Schleinitz (nachmaligen Gräfin Wolkenstein-Trostburg) gewidmet.

Ganz herrliche Kompositionen mit einem den intimsten Klavierschöpfungen von Brahms verwandten Stimmungszuge sind die in zwei Heften herausgegebenen Acht Klavierstücke op. 5, die zum Teil auch im Konzertsaale wohl am Platze wären, so die zwei themenverwandten, technisch-interessanten und lohnenden Cis moll-Stücke No. 1 und No. 8 und die zur Hervorbringung allerfeinster Klangwirkungen anregende schön archaïsierende Aria No. 5, die übrigens erst mit dem leidenschaftlich anhebenden und visionär verklingenden sechsten Stücke zu vollem Abschluss gelangt. Nur Spieler, denen beim Vortrage dieses prächtigen Klangstückes der alte Johann Sebastian mit seinen von zarten Terzengängen der Streicher begleiteten rührenden Oboenmelodien in den Sinn kommt, werden zu der für die

volle Klangverlebendigung der d'Albertschen Es dur-Aria erforderlichen Inbrunst des Herzens und der Finger gelangen und dann auch dem tief-geheimnisvollen drei-undeinhalbtaktigen Ritornell seine rechte Klangaus-deutung geben können. Die edle Schwärmerei des zweiten Stückes, die fragende Unruhe in No. 3 und die tändelnde und sinnende Anmut der Stücke 4 und 7 müssen jede feinempfindende Musikseele gefangen nehmen.

Ein gewaltiges, an die Klaviersonaten von Brahms hinanreichendes und diese technisch mit der imposanten Faktur seines als Tripelfuge ausgestalteten Finales noch überbietendes Werk ist die „Hans von Bülow in Verehrung zugeeignete" Fismoll-Sonate op. 10 von d'Albert. Grossartig — recht als ein Kampf feindlicher Energien, in den das Gesangsthema und ein viertaktiges pastorales Zwischensätzchen Friedensverheissungen hin-eintönen — wirkt der erste Satz der Sonate, zu grosser Klangschönheit steigert sich der frei variierte zweite Satz, der in eine für den Klaviersatz neue Kombinierung von zwei mit eigenen Begleitmotiven umrankten gegen-sätzlichen Melodien ausmündet, und gewaltig, gleich manchen späteren Fugen von Max Reger, baut sich nach einer Orgelpunkt-fundamentierten imposanten Ein-leitung die dreiteilige Fuge auf, in der dem chromatisch in Viertelbewegung einherschreitenden ersten Thema ein in Achteltriolen andringendes zweites — und ein in Sechzehntelnoten figuriertes drittes Thema — sowie schliesslich auch noch eine aus der Einleitung herüber-klingende heftige Klanggeste auf ganz meisterhafte Art gegenübergestellt und zugesellt werden.

Als „Vier Klavierstücke" op. 16 erschienen ein grandioser As dur-Walzer mit der auffälligen Peri-odenbildung von 8 + 8 + zweimal 2 + 2 + 4 Takten im Hauptteile und von sich wiederholenden 8 + 2 + 2 + 4 Takten im lyrischeren Trioteile, und ein fein-virtuoses Fis dur-Scherzo mit einer in 4, 6 und zweimal 4 Takte zu gliedernden Melodie im Mittelsatze, die beide als äusserst wirksame Konzertstücke gelten können, sowie ein sehr liebenswürdiges Intermezzo in H dur und eine tiefernste Ballade in H moll, zwei intimere Tongedichte, die sich mehr an den Stimmungsmusiker als an den Virtuosen wenden.

Mit seiner reizvoll italienisierenden „Serenata“ für Klavier zu zwei Händen hat d'Albert ein wirksames und spieltechnisch interessantes Vortragsstück geschaffen, das vorgeschrittenen Spielern — insonderheit auch als Studie für subtile Anwendung des Pedales — zu empfehlen ist.

Charaktervoll-ansprechende und nicht gerade schwer spielbare Vortragsstücke sind die „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen“ op. 6, die um der anregend und erziehlich wirkenden Mannigfaltigkeit ihrer metrischen Formungen willen von ernsthaften Musiklehrenden auch in das Unterrichtsprogramm aufgenommen werden sollten.

In seinen zwei Klavierkonzerten op. 2 in Hmoll und op. 10 in Edur, die in den Jahren 1885 und 1892 entstanden sein dürften, bedient sich d'Albert auf durchaus selbständig ausgestaltende und weiterbildende Art der von Liszt geschaffenen themeneinheitlich-zusammengedrängten Konzertform und mancher Spezialitäten der Lisztschen Technik, so dass denn die über dem ersten Konzerte prangenden Worte: „Meinem hochverehrten Meister Dr. Franz Liszt in Dankbarkeit zugeeignet“ gleichsam auch überpersönlich bedeutsam wirken müssen. Das Hmoll-Konzert, an dem man einzig wohl das dehnende Haftenbleiben an Seitengedanken im ersten Allegro und in dessen Wiederkehr bemängeln könnte, hebt düster-leidenschaftlich mit einer aus dem Hauptthema des Allegros gestalteten langsamen Einleitung an, erfreut im Allegro mit der energievollen Durcharbeitung aller Gedanken und mit dem Klangreize des zuerst von den Bläsern, dann vom Klaviere vorgetragenen und weiterhin in prächtiger Orgelpunktstimmung verklingenden ekstatischen zweiten Themas, gelangt dann mit der Durchführung zu einem aus zwei sehr schönen neuen Themen hervorblühenden Adagio, das den hervorragendsten Teil des Werkes bildet, bringt im weiteren Fortgange eine Wiederholung der Einleitung und des Allegros (ohne Durchführung), und leitet mit einer den Anfang des zweiten Allegrothemas fugierenden Klavierkadenz in das Finale über, das nach sprühendem Tonspiele mit den metrisch umgestalteten Allegrothemen in eine von glänzenden Klavierpassagen

durchrauschte Klangapotheose der mit dem Anfangsmotive des ersten Themas vereinigten Gesangsmelodie ausmündet.

Zu weiterreichender Verbreitung und Beliebtheit ist das Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner gewidmete sonniger und knapper geformte E dur-Konzert gelangt, das — recht als ein freudiges Kampfspiel zwischen dem Soloinstrumente und dem Orchester — gleichsam wie mit einem Fehderufe des letzteren anhebt, der — nur beim langsamen Teile verstummend — kraftvoll aneifernd herüber- und hinübertönt und schliesslich zur Siegesfanfare für das Klavier wird. Gleicherweise erhält auch die ungemein entschlossene Fis moll-Phrase, mit der das Klavier in den Kampf eintritt, thematische Bedeutsamkeit, indem sie nicht nur die beiden Ecksätze vielfach durchklingt und im Finale sogar eine kontrapunktische Verbindung mit dem Fehderufe eingeht, sondern in metrischer Umbildung auch zum Hauptthema für den Scherzoteil der Komposition wird. Relativ unfruchtbar bleiben nur das in Klavier und Horn ertönende erste Allegrothema und der liedartige Hauptsatz des langsamen Teiles, wogegen das mit der Septime intonierende gefühlsschwelgerische Kantilenenthema des Allegros mit reizvoller Gegensätzlichkeit im Scherzo und im Finale wiederkehrt und die inmitten des langsamen Teiles sich wohlig breitende G-Saiten-Melodie der Violinen kurz vor Schluss des Werkes hymnisch den aufjubelnden Bravourpassagen des sieghaften Soloinstrumentes gegenübertritt.

Mit alleiniger Ausnahme des in die Edition Peters aufgenommenen op. 16 und der durch Fr. Hofmeister verlegten „Serenata“ sind alle vorerwähnten Klavierkompositionen d'Alberts durch Bote & Bock verlegt worden.

Mit der rühmenden Erwähnung zweier stilgerecht schönen Kadenzen, die d'Albert zum G dur-Konzert von Beethoven komponiert hat und die bei Bote & Bock erschienen sind, haben wir uns noch einer Gruppe von solchen Werken zuzuwenden, die von d'Albert für Klavier übertragen oder mit instruktiven Anmerkungen, Fingersätzen und Vortragsbezeichnungen versehen worden sind. Da dürften denn zu allernächst vortreffliche

Übertragungen Joh. Seb. Bachscher Orgelwerke zu nennen sein: der C moll-Passacaglia und des D dur-Präludium und Fuge (beide bei Bote & Bock), sowie der Präludien und Fugen in G dur, A dur und F moll, der Fantasia und Fuge in C moll und der Toccaten und Fugen in F dur und in D moll (Rob. Forbergs Verlag), in zweiter Reihe aber d'Alberts kritisch-instruktive Ausgaben des vierten und fünften Klavierkonzertes (Breitkopf & Härtel) und sämtlicher Sonaten von Beethoven (Otto Forberg) sowie mancher anderen bedeutenden Klavierwerke („Carneval" und C dur-Phantasie von Schumann, D moll-Suite von J. S. Bach, G dur-Rondo op. 51 No. 2 und Rondo a capriccio op. 129 von Beethoven), die unter dem Gesamttitel „Aus den Klavier-Abenden von Eugen d'Albert" durch Rob. Forberg veröffentlicht wurden. Neben einigen Flüchtigkeiten und Absonderlichkeiten in den instruktiven Angaben und erläuternden Anmerkungen bieten die d'Albertschen Ausgaben klassischer Klavierwerke eine Fülle wertvoller Spiel- und Auffassungsanregungen.

Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung hat d'Albert bislang zehn Opera mit insgesamt 54 Liedern geschrieben, wozu allerdings noch fünf ursprünglich mit Orchesterbegleitung versehene, zum Teil grössere Gesänge hinzukommen. Die Carl Scheidemantel gewidmeten „Zehn Lieder und Gesänge" op. 3 (Bote & Bock), mit denen d'Albert als Liederkomponist sehr glücklich debütiert hat, bezeugten an den drei schönsten Stücken des ersten Heftes: der edel-weihevollen Hymne „Abend", dem entzückenden Scherzliede „Das Mädchen und der Schmetterling" und dem ergreifenden Stimmungsbilde „Nebel" allsogleich des jungen Tondichters hervorragendes Begabtsein für das Tonausdeuten heterogenster Dichtungsvorwürfe, dem weiterhin viele wahrhaft fesselnde Liederblüten entsprossen konnten. So aus dem Hermine Spies gewidmeten op. 9 (Bote & Bock) vornehmlich die Lieder „Zur Drossel sprach der Fink" und „Der Frühling kam" —, aus den Hermine Finck gewidmeten „Liedern der Liebe" op. 13 (Bote & Bock) der leidenschaftliche Gesang „Ohne dich" und die anmutige „Serenade" —, aus dem Sophie Röhr-Brajnin dedizierten op. 17 (Ed. Peters) die feinen Klangstücke

„Erwachen“ und „An den Mond“ und das scharf-charakteristische Stimmungsbild „Auf der Haide ist ein Platz“ — aus dem Emilie Welti-Herzog gewidmeten op. 18 (Ad. Fürstner) das melancholische Lied „Grauer Vogel“ und das Trutzliedlein „Der Korb“ —, aus den „Sechs Liedern“ op. 19 (N. Simrock) „Das heilige Feuer“, „Er ist's“ und das volksliedartige „Ein Stündlein wohl vor Tag“ —, aus dem Anton Sistermans gewidmeten op. 21 die „Heimliche Aufforderung“ das launige „Jedem das Seine“ und die besonders mit hinzutretender Violine ungemein eindringlich wirkende Elegie „Vorübergang“ —, aus op. 22 (C. F. W. Siegel) die stimmungssatten Gesänge „Sehnsucht der Nacht“ und „Die Hütte“ und das gesangskolorierte Necklied „Hüt du dich“ —, aus op. 27 (Bote & Bock) das fein-tonmalerische „Strom-über“ und das kokette „Möchte wohl gerne ein Schmetterling sein“ —, und aus den „Fünf Liedern im Volkston aus des Knaben Wunderhorn“ op. 28 (Bote & Bock), insonderheit „Gedankenstille“, „Die schweren Brombeeren“ und „Knabe und Veilchen“. In allen diesen Liedern ist der Part der Singstimme ausdrucksvoll-melodisch gehalten und die Klavierbegleitung bei vortrefflichem Tonsatz und bei Vermeidung des allermodernsten Harmonisierungs-Raffinements charakteristisch genug ausgeführt, um mit stimmunggebend wirken zu können. Mit seiner in den Themen und in der Harmonisierung eigenartig-bedeutend angelegten und mit starker dramatischer Steigerung durchgeführten orchesterbegleiteten Konzert-Szene op. 15 „Seejungfräulein“ (Max Brockhaus) hat d'Albert hohen, kraftvollen Sopranen eine ebenso schwierige als lohnend-schöne Aufgabe gestellt, und wie dieses Werk bereits mehrfach im Konzertsaal erklungen ist, so haben auch einige von d'Alberts sonstigen, bei Rob. Forberg erschienenen Kompositionen für Solo-Sopran oder Tenor und Orchester sich als wirksame Konzertvorträge erweisen können, so das vornehme, Leo Blech gewidmete grössere Stimmungsbild op. 24 „Wie wir die Natur erleben“, das bestrickende „Wiegenlied“ aus op. 25 und die lediglich schwunghafte „Mittelalterliche Venushymne“ op. 26 mit hinzutretendem Männerchor.

Im Gebiete der Chorkomposition ist d'Albert —

abgesehen von den mancherlei Chorsätzen in seinen Bühnenwerken — nicht sonderlich tätig gewesen. Selbständige a capella-Gesänge für gemischten Chor sucht man unter seinen Kompositionen vergeblich, wohl aber hat er für vierstimmigen Männerchor „Acht Lieder“ op. 23 (Bote & Bock) veröffentlicht, Tonsätze, die rühmenswertes Hinausstreben über die Liedertafelei — zugleich aber auch ein gewisses Nichtvertrautsein mit den Wirkungsbedingnissen dieser homosexuellen Kunstart wahrnehmen lassen. Als unmittelbar wirksame Vortragsstücke dürften aus dem op. 23 die zwei Lieder „Herbstlied“ und „Ermunterung“ hervorzuheben sein, und am „Arion“ sollten sich bessere Männerchorvereine gleichsam als an einer „Etude d'éxécution transcendante“ versuchen. Ein Seitenstück zu den Brahmsschen Chorodeu schuf d'Albert mit seiner stimmungsgewaltigen Komposition der Otto Ludwigschen Dichtung „Der Mensch und das Leben“ für sechsstimmigen Chor (2 Sopr., 1 Alt, 1 Tenor und 2 Bässe) und grosses Orchester, die als op. 14 bei Breitkopf & Härtel in Partitur, Klavierauszug und Stimmen herausgekommen ist. Düster, trostlos und zugleich doch auch gross, wie die Gedanken der Dichtung es sind, schreitet auch die Komposition in tragischem und beim Mittelsatze durch lichtere G dur- und H durklänge trügerisch aufgehelltem G moll einher und weist mit der Herbheit der Themen, mit dem Zwielichte der Harmonisierung und mit manchen rhapsodischen Partien des Chorsatzes tief-eindringlich auf das spätere Mysterium „Kain“ voraus. Mit seinem op. 30, einer für Chor, Soli (ad libitum) und grosses Orchester gesetzten ekstatisch-schwungvollen Komposition der Herderschen Ode „An den Genius von Deutschland“ (Bote & Bock) hat d'Albert der Königlichen Akademie der Künste in Berlin für seine Ernennung zum Mitgliede Dank abgestattet.

In hohem Grade imponierend wirkt auch heute noch die F dur-Symphonie, die d'Albert noch vor Zurücklegung des zwanzigsten Lebensjahres als sein op. 4 komponiert und dem kunstfreundlichen Christophorus, der ihn zum europäischen Festlande gebracht hatte: „Karl Klindworth in Verehrung und Freundschaft“ zugeeignet hat. Diese bei Bote & Bock in

Partitur, Stimmen und Klavierarrangement zu vier Händen erschienene, jugendlich-enthusiastische und zugleich doch auch völlig kunstreife Schöpfung beginnt mit einem mässig-bewegten Schwärmsatze in Sechsachteltakt, dessen zunächst von Klarinette und Bratsche angestimmter romantischen Hauptmelodie, die kurz vor dem Schlusse der Symphonie noch einmal mit einigen gewaltigen Ges dur-Takten anklingt, ein etwas dezidierteres, leicht Schumannisch angehauchtes zweites Thema und mancherlei energische Verarbeitungsgedanken mit reicher kontrapunktischer Kunst- und Stimmungsentfaltung gegenübergestellt werden. In dem melodisch-deklamatorischen C moll-Andante, das an zweiter Stelle steht, fesselt insonderheit eine die Reprise des Hauptthemas vorbereitende ganz gewaltige Steigerung, während im reizvollen Scherzo dem fugiert eintretenden fröhlichen Hauptthema ein Bassthema, dessen Anstieg d'Albert in späteren Jahren bei der Komposition seiner „Improvisator"-Musik wieder in den Sinn gekommen ist (2. Thema der Ouverture), eine ganz Schumannisch wirkende Synkopen-Melodie und ein vornehmlich mit schönen Holzbläsereffekten bestrickendes gesangreiches Trio beigegeben sind. In die Energiensphäre der Beethoven-Brahmsschen symphonischen Kunst drängt d'Albert mit dem letzten Satze seiner F dur-Symphonie vor, einem durch eine längere, halbwegs mysteriöse Einleitung vorbereiteten jauchzenden Kampf- und Siegeshymnus der kühn zu den höchsten Zielen emporverlangenden Jugendgenialität. Diejenige Konzertdirektion, die es unternähme, statt der russischen, skandinavischen und süddeutschen Gegenwartskomponisten, die heutzutage Mode sind, auch wieder einmal d'Albert mit seiner Jugendsymphonie zum Worte zu bringen, erwürbe sich zugleich mit dem Danke des zweifellos erfreuten Publikums vielleicht auch das Verdienst einer Anregung des Tondichters zu neuen symphonischen Taten.

Den liebenswürdigen Ouverturen-Komponisten Cherubini und Mendelssohn, denen für ihre Ouverturen mehr eine musikalische Wiederspiegelung als eine Ausdeutung dramatischer Vorgänge im Sinne gelegen haben dürfte, hat sich Eugen d'Albert mit seiner „Herrn Prof. Dr. Franz Wüllner in Verehrung und Dankbar-

keit“ gewidmeten Ouverture zu Grillparzers „Esther“, op. 8 (Bote & Bock) zugesellt. Ohne Aufgebot einer besonders tiefen oder grossen Erfindungskraft vermochte es d'Albert in diesem Werke durch eigenartige Rhythmisierungen und durch die formgewandte Gegenüberstellung und Durchführung von deutlich kontrastierenden, charakteristisch-wohllautenden Klanggebilden ein Tongemälde zu schaffen, das die Zuhörenden ganz unwillkürlich fesselt und ihnen gar wohl als eine Schilderung des Begegnens, Werbens und Sichineinandererschliessens zwischen dem in orientalischem Prunke daherkommenden Könige und der seine Trauer mit der Heiterkeit und Anmut ihres Wesens bannenden und ihn schliesslich ganz für sich gewinnenden jungfräulichen Esther gelten kann.

Kunstreich wohlgelungene und in einzelnen Teilen ganz hervorragend schön erfundene und klingende Werke sind die gleichfalls durch Bote & Bock verlegten zwei Streichquartette von Eugen d'Albert: das „Herrn Professor Dr. Joseph Joachim in Verehrung gewidmete“ Amoll-Quartett op. 7, das nach einem klangromantischen, leidenschaftlich-bewegten Einführungssatze ein sehr melodieinniges Adagio und ein rassiges Scherzo von trefflicher Faktur bringt, um schliesslich in etwas spielerische Variierungen eines liebenswürdigen eigenen Themas auszumünden, — und das „Johannes Brahms verehrungsvollst“ zugeeignete bedeutendere Es dur-Quartett op. 11, darin ein ganz genial ersonnenes Scherzo von einem interessanten Andante und einem tiefbeseelten Gesangs-Adagio umrahmt wird und das kraft- und freudebeschwingte Finale mit seinem Hauptthema auf den „Flanto solo“ spielenden Fürstensohn vorausdeutet.

Mit seinem, dem „lieben Freunde Hugo Becker“ gewidmeten Cdur-Violoncello-Konzert op. 20 (Rob. Forberg), das als spieltechnische Aufgabe und als Komposition an sich gleich sehr zum inhaltreichen und formenschönen Meisterwerke geraten ist, hat d'Albert sich in einem etwas abseits liegenden Gebiete der Tonkunst ein dauernd schönes Klangdenkmal errichtet und allen vornehmen Violoncello-Virtuosen den Siegeszug durch romantisches Tonland ermöglicht.

Beim Überblicken von d'Alberts gesamtem absolut-

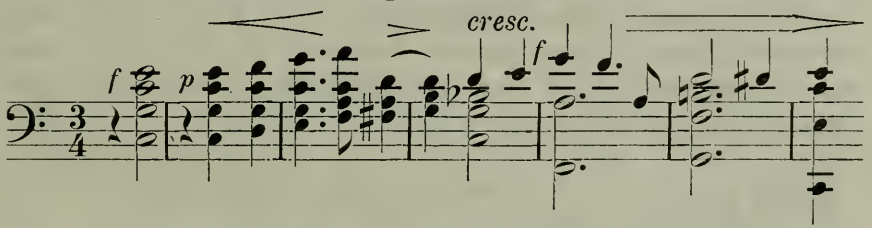
musikalischen und lyrisch-tondichterischen Schaffen wird man es deutlich gewahr, dass d'Albert gleich den meisten produktiven Musikern der Gegenwart weniger ein Eigentöner als ein Eklektiker ist, dabei aber vor vielen Neueren und Neuesten volle Natürlichkeit und Wärme des musikalischen Empfindens, feinstes Formengefühl und eine allem Krampfhaften, Überstiegenen und Abstrusen abholde wahre und freudige Schönheitsliebe voraus hat. Man könnte den vornehmlich durch Schumann und Brahms beeinflussten absoluten Tondichter d'Albert um seiner edlen Melodiefreudigkeit, seiner Satzreinheit und seines vornehmen Masshaltens in der Anwendung der harmonisch-kontrapunktischen und instrumental-koloristischen Ausdrucksmittel willen gar wohl den Philokalon unter den modernen Komponisten heissen, und ein solcher ist er auch bei seinem späteren Schaffen für die Bühne geblieben, darin er nur äusserst selten und dann mit wohlberechtigter Absichtlichkeit (so in der Gernot-Hubald-Szene des zweiten „Gernot"-Aktes und im Wolfs-Motive des „Tiefland-Dramas") wirklich grelle Dissonanzwirkungen erstrebt und andererseits selbst da noch, wo er mit einzelnen Weisen und Rhythmen dem Vaudeville und der Operette nahekommt (in der „Abreise", dem „Improvisator" und in „Flauto solo"), an sich Triviales durch Feinheit des Tonsatzes und Subtilität der Instrumentierung in eine höhere Kunstsphäre zu erheben vermocht hat.

Dass die gewaltigen Anläufe des absoluten Tondichters d'Albert im allgemeinen nur wenig beachtet worden sind, mag seinen Grund darin haben, dass in den achtziger und neunziger Jahren, da d'Albert mit seinen Klavierwerken, seiner Symphonie und seinen Quartetten hervortrat, die musikalische Menschheit noch vollauf damit beschäftigt war, sich in die ungeheuren geistig-seelischen Exaltationen eines Wagner und in die gewaltigen geistig-gemütlichen Kontemplationen eines Brahms hineinzufinden, und in ähnlicher Weise mag der Bühnenkomponist d'Albert mit seinen in der Textwahl nicht immer glücklichen, musikalisch aber vorwiegend edlen und gesund-schönen Dramen und Komödien darunter zu leiden haben, dass das moderne Theaterpublikum durch den verismo und andere stark

überwürzte Kunstnahrung immer sensationsbegieriger und zugleich ausspannungsbedürftiger geworden ist, so dass es nunmehr mit abgestumpften Kunstorganen ganz den ausserkünstlerischen Anreizungen der „Salome“ und — der „lustigen Witwe“ verfallen musste.

Umsomehr dürfte es geboten erscheinen, weitere Kreise darauf hinzuweisen, was alles d'Albert im Laufe der letzten vierzehn Jahre für die Opernbühne geschrieben hat und wie vieles davon ganz unverdienterweise nicht zu gebührender Würdigung im Kunstgetriebe der deutschen Operntheater gelangt ist. Das soll nun hier mit kurzen, durch je ein Notenbeispiel illustrierten Charakterisierungen sämtlicher d'Albertschen dramatischen Kompositionen geschehen.

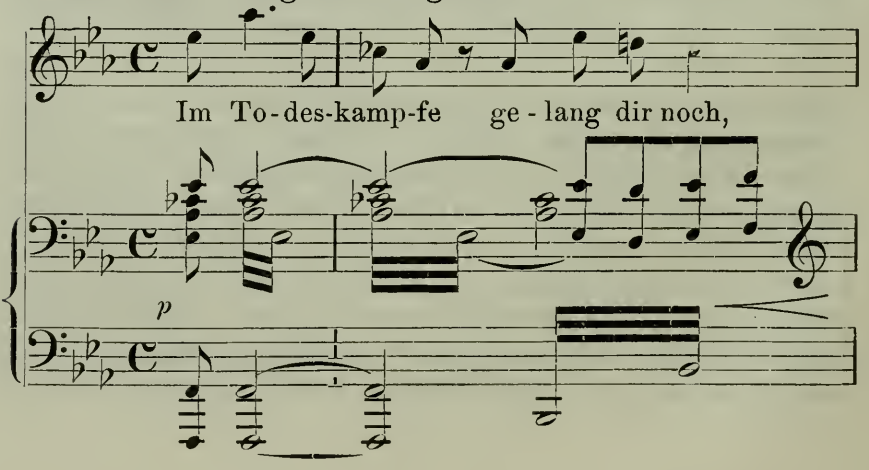
Mit seinem ersten Bühnenwerke, dem zweiaktigen musikalischen Märchen „Der Rubin“, dessen Uraufführung im Oktober 1893 auf der Karlsruher Hofbühne stattfand, hat d'Albert das frei nach Fr. Hebbel dramatisierte Orientalische Märchen von der in einen Edelstein verwandelten Kalifentochter und ihrer Errettung durch einen schwärmerischen Jüngling mit wirklich ungemein schönen Klängen und Melodien illustriert und ausgedeutet, und wenn es irgend eine Gerechtigkeit im Kunstleben gibt, so muss dieser anmutvoll-edlen Schöpfung noch volles beglückendes Auferleben an den deutschen Bühnen bevorstehen. Die reizvolle Ouverture, die in einer Kombinierung des weihevollen Rubinthemas:

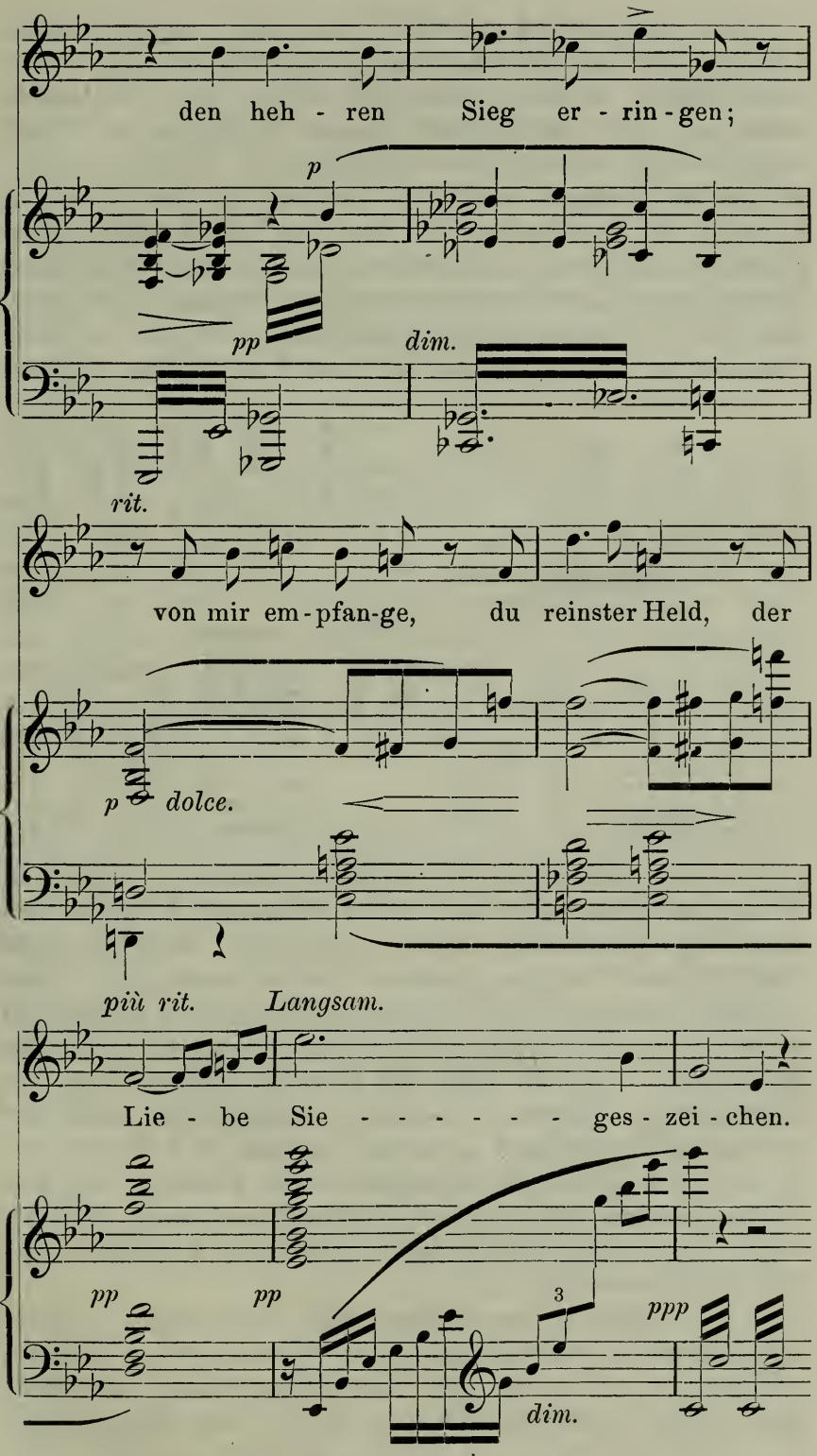



mit einer jubelnden Allegrofigur gipfelt, ist durch Konzertaufführungen weithin bekannt geworden; daneben aber birgt die Rubin-Komposition in ihren dramatisch-musikalischen Höhepunkten (der köstlichen Plauderszene zwischen dem tauben Juwelier Soliman und dem träumerischen Nichtstuer Asaf und der ganz prächtigen Entzauberungsszene in der unterirdischen Grotte) und in manchen ganz wunderbar-eindringlichen Gesangssätzen (so insonderheit Asafs Traumerzählung

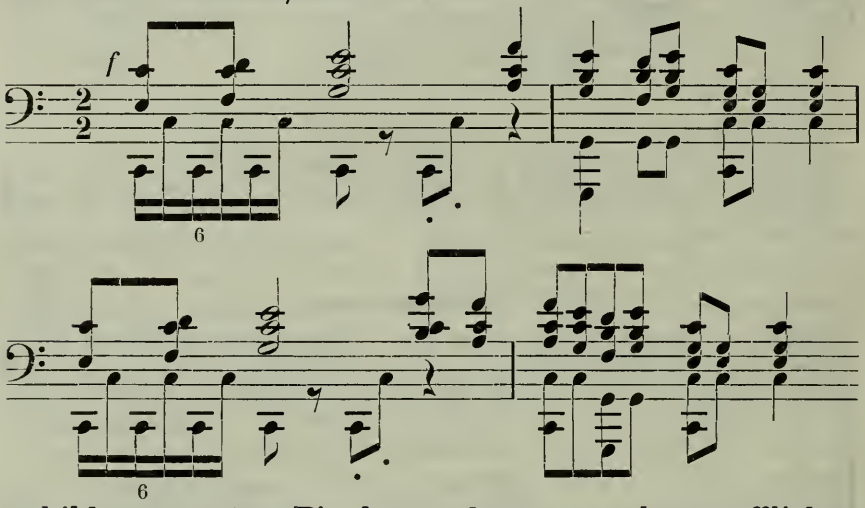
mit der schön-geschwungenen B dur-Hornkantilene, und das kanonische Des dur-Duett „Leite sie in Paradieses-auen“) so viel beseelte und beseligende Anmut und Schöne, dass die Entzauberung der „Rubin“-Partitur wohl von allen fein-musikalischen Opernbesuchern geradezu als eine Wohltat empfunden werden dürfte.

Der sinnigen Märchenoper liess d'Albert eine nach Immermann gedichtete dreiaktige lyrische Tragödie „Ghismonda“ folgen, die im November 1905 an der Dresdener Hofoper zur Aufführung gelangt ist, wobei denn das im Werke vorherrschende alterierte Pathos der Handlung und der Komposition dem Premièren-publikum die rechte Aufnahmefähigkeit für wahrhaft grosse und schöne Einzelteile der Komposition gemindert zu haben scheint. Ähnlich wie in Wagners „Tristan und Isolde“ liegt auch über d'Alberts „Ghismonda“ das dunkle Klangviolet einer sturmschweren Sonnen-untergangsstimmung gebreitet; dennoch aber haben d'Albert für die tönende Ausmalung der altitalischen Liebestragödie andere Farbenmischungen und eine ganz andere Pinselführung zu Gebote gestanden, so dass denn sein Werk durchaus als Originalgemälde wirkt, als ein vorwiegend düsteres Klangbild, aus dem als herr-lichste Gestaltungen die grosse Liebesszene zwischen der Fürstentochter Ghismonda und dem Vasallensohne Guiscardo im zweiten Akte, der Traumgesang zu An-fang des dritten Aktes und die gewaltige Abschieds- und Sterbeszene der Ghismonda hervortreten. Aus der letzterwähnten Szene sei als Beispiel für die edle Aus-druckswahrhaftigkeit der d'Albertschen Tonsprache das nachstehende Fragment angeführt:




den heh - ren Sieg er - rin - gen;
p
pp
dim.
rit.
von mir em - pfan - ge, du reinster Held, der
p dolce.
più rit.
Langsam.
Lie - be Sie - - - - - - ges - zei - chen.
pp
pp
3
ppp
dim.

Mit dem im April 1897 am Hof- und Nationaltheater zu Mannheim erstmalig aufgeführten „Gernot“ hat d'Albert versuchsweise das Gebiet der Heldenoper betreten, und wenngleich dieses hochgemute Werk sich zufolge wesentlicher Mängel in seiner dramaturgischen Anlage nicht als lebensfähig hat erweisen können, so verdient es um der vorzüglich-schön komponierten einleitenden Elfenszene, um der sehr wirksamen heroisch-lyrischen Duoszene zwischen Helma und Gernot: „Im wilden Gebirge, der Fremdling! Woher er kam, ich weiss es nicht“, um des aus dem mannhaften Thema:

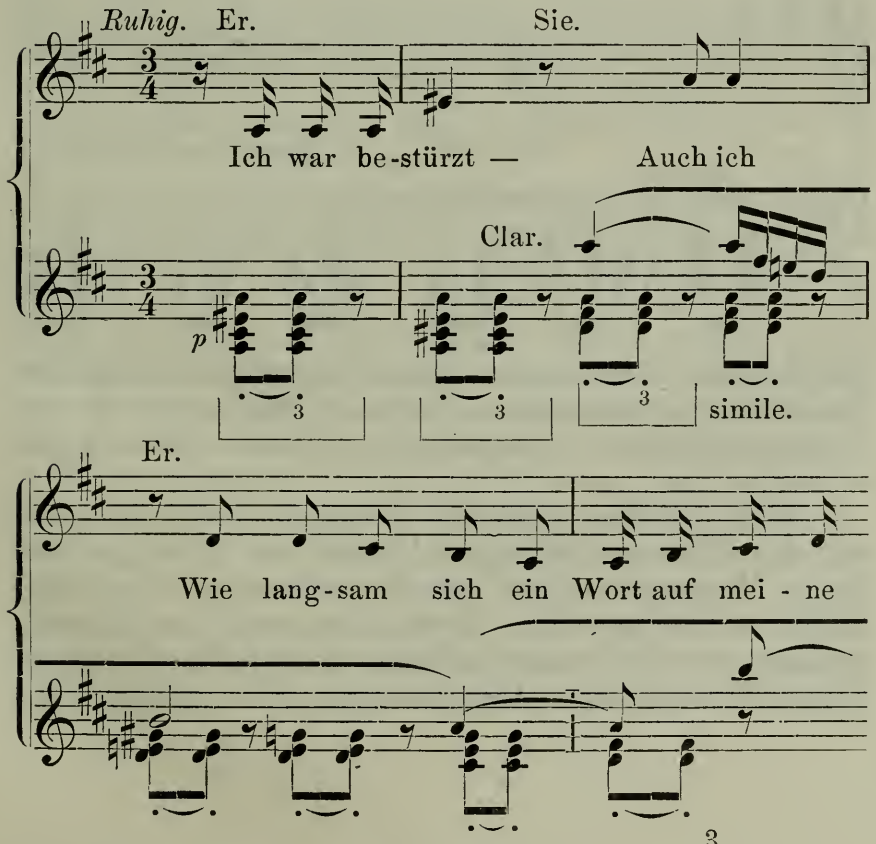


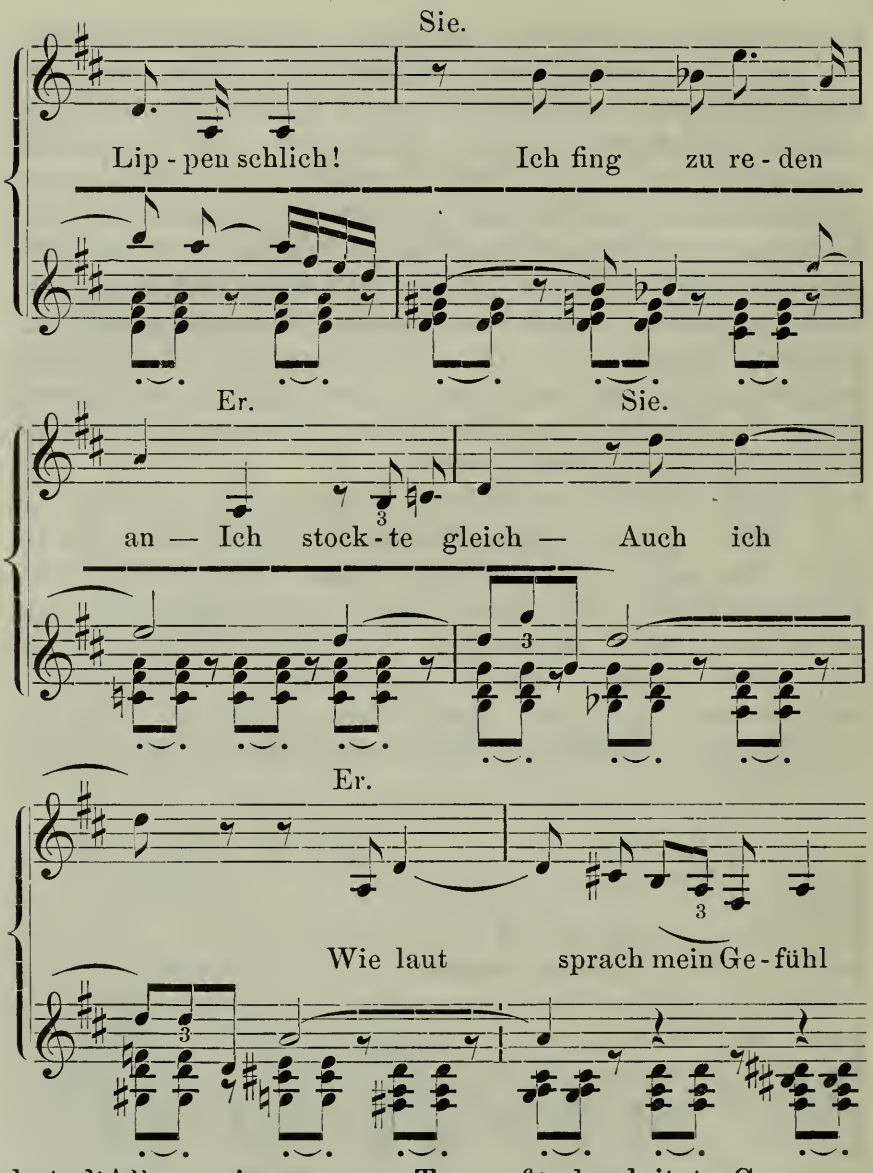

gebildeten ersten Finales und um mancher trefflichen Klangcharakterisierungen in den folgenden Akten willen doch die Beachtung aller ernsthaften Musikfreunde. Gleich dem festrauschenden Orchestervorspiele zum zweiten Aufzuge, das vielfach in Konzerten aufgeführt worden ist, sollte auch die ausserordentlich wirksame Elfenszene mit den Solis des Gernot (Bariton) und der Elfenkönigin (Sopran) — und vielleicht gar auch der erwähnte Zwiegesang zwischen Sopran und Bariton — in den Konzertsaal herübergenommen werden. Die drei Bühnenwerke „Der Rubin“, „Ghismonda“ und „Gernot“ sind durch den Verlag von Breitkopf & Härtel veröffentlicht worden.

Im Oktober des Jahres 1898 hatte sich d'Albert zum ersten Mal eines grossen und weitreichenden Bühnenerfolges zu erfreuen, und diesen hatte ihm sein nach einer alten Verskomödie von A. E. von Steigentesch

komponiertes einaktiges lyrisches Lustspiel „Die Abreise“ (Max Brockhaus) eingebracht. Das war nun allerdings eine von Frohlaune und Anmut durchsättigte herzlich liebenswürdige Schöpfung, wie sie dem durch das andauernde Vorgeführtbekommen von musikdramatischen Erhabenheiten und veristisch-musikalischen Roheiten ermüdeten Opernpublikum wirklich not tat, der erste Schritt hinüber in das Neuland einer fein-deutschen Lustspielmusik, und neben einigem wenigen operettenartigen Unkraut, das ihm gleichsam an den Kleidern hängen geblieben war, hat d'Albert gleich bei diesem ersten Vordringen einen stattlichen Strauss entzückender Klangblüten pflücken können.

Fällt der Schwerenöter Trott noch bisweilen in eine etwas vulgäre musikalische Ausdrucksweise, so ist doch fast alles, was das zu neuer Liebe erwachende Ehepaar Gilfen und Louise sagt und singt und was dazu das diskret behandelte Orchester erklingen lässt, auf einen wirklich feinen musikalischen Lustspielton eingestimmt, und mit dem leider zu keiner grösseren Ausdehnung gelangenden ganz wunderbar intim wirkenden Sätzchen:

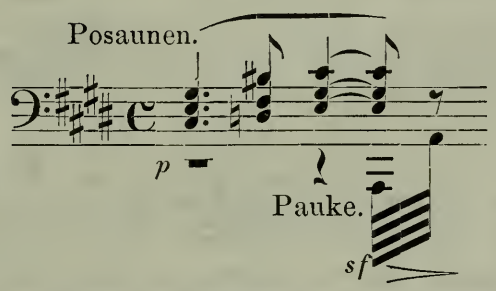





hat d'Albert einen neuen Typus für begleitete Gesangsdeklamation geschaffen, dem zum Heile der Kunstliebenswürdigkeit weitgreifende Vorbildswirkung zu wünschen ist.

Dem heiteren lyrischen Lustspiele reihte sich als nächste Bühnenschöpfung d'Alberts das einaktige biblische Mysterium „Kain“ an, das zu Anfang des Jahres 1900 im Berliner Kgl. Opernhause zur Uraufführung gelangt ist. Mit seinem auf eine tiefgründige Dichtung Heinrich Bulthaupts komponierten und wirksam mit

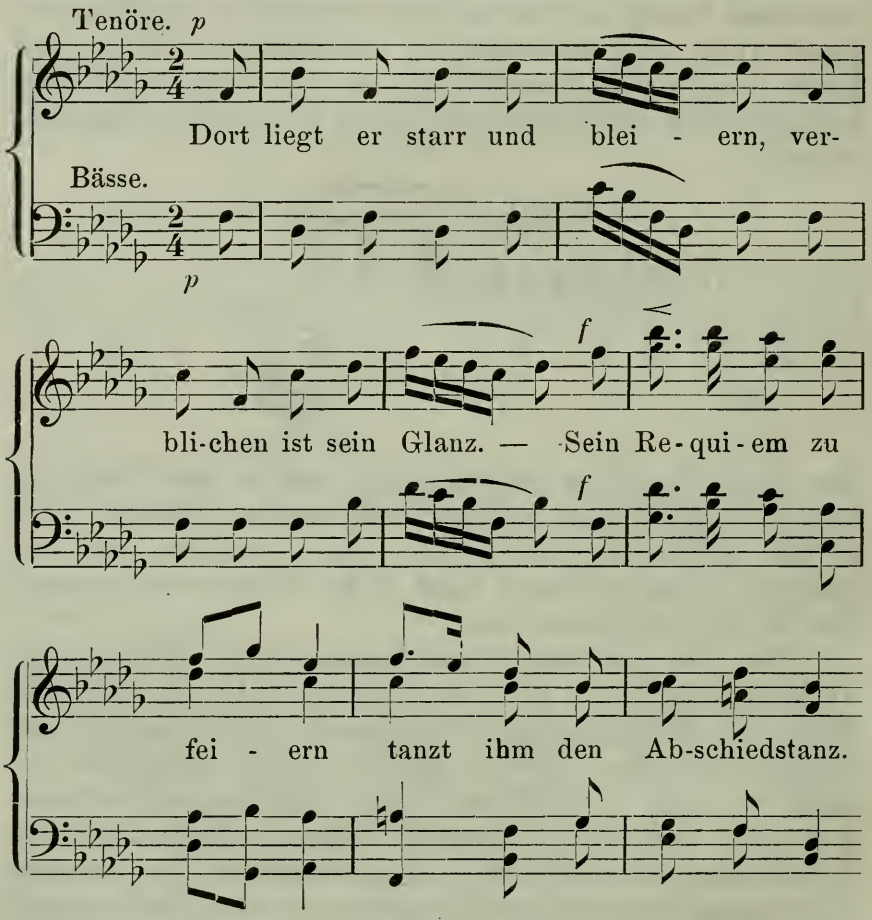
hymnischen Gesängen durchsetzten „Kain“ hat d'Albert ein ganz hervorragendes Begabtsein für die musikalische Schilderung überpersönlich-grosser finsterer Stimmungszustände offenbar machen können. Durch weite, gleichsam halt- und trostlos niedersinkende Intervallschritte weckt er volles Mitempfinden am Weh der aus dem Paradiese ausgetriebenen ersten Menschenfamilie, mit furchtbar trotzigen Themen und einer leidenschaftlichen Zärtlichkeitsfigur charakterisiert er den in Kains Seele tobenden Kampf zwischen promethëischer Auflehnung gegen Gott und wehmütigem Gedenken an Weib und Kind, meisterhaft symbolisiert er mit drei zwielichtig aufsteigenden Akkorden und einem dissonanten Paukenwirbel:




den nach der Höhe verlangenden und an die Tiefe gefesselten Lucifer, in weihevoll mysteriöse Klänge hüllt er das Geheimnis des Todes, und gewaltig, wie aus tosenden Wetterstürmen lässt er die Stimme des zürnenden Gottes hervorbrechen.

Bei der Textwahl und Komposition seiner dreiaktigen Oper „Der Improvisator“, die am 26. Febr. 1902 im Berliner Kgl. Opernhause zur Uraufführung gelangt ist, war d'Albert ganz von dem Bestreben geleitet worden, dem Werke durch kontrastreiche Buntheit der Handlung, starkes Indenvordergrundrücken der Gesangsmelodik und dementsprechende formale Abgrenzung liedartiger Tonsätze, sowie durch massvolle Schlichtheit der Harmonisierung und der Orchestration den Charakter einer unterhaltenden, leichteransprechenden Volksoper zu geben. Leider aber hat das nach einem Drama von Victor Hugo („Angelo, Tyrann von Padua“) abgefasste Libretto mit seiner komplizierten Gegenüberstellung von finsterer Tyrannei und singseligem Freiheitsverlangen, von Kerkerschrecken

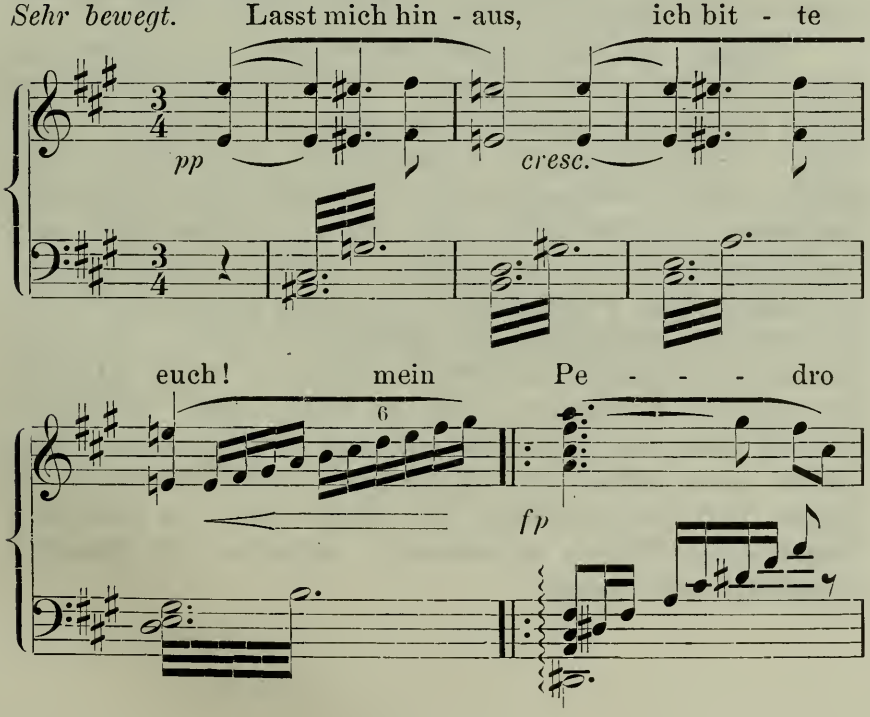
und Festtrubel, von Tragödie und Operette mehr verwirrend als interessierend wirken und so auch die in vielen Einzelheiten ganz vortrefflich gelungene Musik mit zu Fall bringen müssen. Um der vielen gut-volkstümlichen Teile der Komposition: der zum Teil schwunghaft-schönen Gesänge des Improvisators, der ungemein-charakteristischen grotesken Trauerszene um den Tod des Prinzen Karneval, aus der hier der parodistische Klagegesang angeführt sein möge:

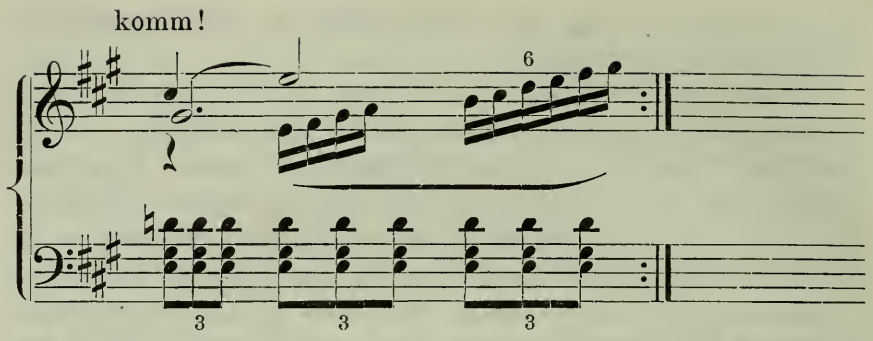



und mancher reizvollen Instrumentalsätze willen, ist das lebhaft zu beklagen. Die festfreudige Ouverture, der man die Programmbezeichnung „Karneval in Padua“ geben sollte, und ein paar sehr anmutige Tanzsätze aus dem dritten Akte sind in den Konzertsaal hinübergerettet worden, und dem Fortleben einiger Tenorgesänge des Improvisators dürfte nur der Umstand im

Wege stehen, dass sie noch nicht in Einzelausgaben herausgekommen sind.

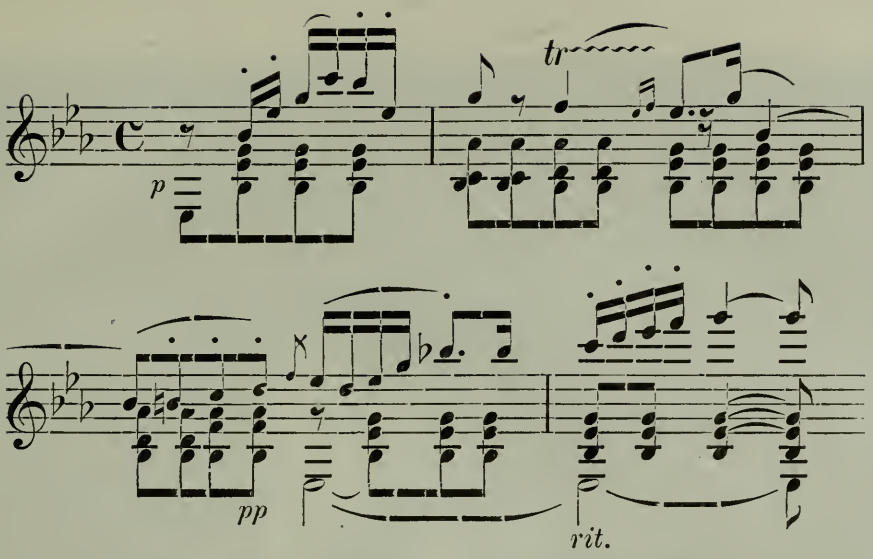
Nachdem d'Albert bis hierzu schon mit dem geschwinden Aneinanderreihen einer Märchenoper, einer lyrischen Tragödie, einer Heldenoper, eines lyrischen Lustspieles, eines biblischen Mysteriums und einer Volksoper ein ganz ausserordentliches Anpassungsvermögen an verschiedenartigste Formen des dramatisch-musikalischen Ausdrucks bekundet hatte, wandelte er sich mit seiner nächsten Bühnenschöpfung, dem im November 1903 am Prager Neuen Deutschen Theater zur Uraufführung gebrachten dreiaktigen Musikdrama „Tiefland“ zum Veristen, als welcher er mit der Rassigkeit und der Blutwärme des musikalischen Empfindens kaum wesentlich hinter den Neu-Italienern zurückblieb und sie hinsichtlich der Ausdrucksvergeistigung und Formbeherrschung in beträchtlichem Masse übertraf. Obwohl es anfangs befremden musste, einen deutschen Komponisten in einer stark wälsch akzentuierten Tonsprache und mit ganz südländischer Lebhaftigkeit der musikalischen Gesten reden zu hören, hat man sich der ungeheuren Temperamentswärme und Stimmungswahrhaftigkeit der „Tiefland“-Komposition doch allenthalben gefangen geben müssen, und der schuldig-schuldlosen Martha ergreifende Rufe:






sind mit herzbezwingender Gewalt in die Welt hinaus geklungen. Das Musikdrama „Tiefland“, dem der Komponist durch Zusammendrängen der letzten Szenen eine noch prägnantere Fassung gegeben hat, dürfte jedenfalls als das ergreifendste und wirksamste von allen d'Albertschen Bühnenwerken und gewissermassen wohl auch von allen in Deutschland nach Wagners Tode geschaffenen ernsten Opernwerken zu bezeichnen sein. Bei grossartig-kontrastierender musikalischer Ausdeutung von schuldfreier Höhenreinheit und Begehrlichkeits- und Reue-schwerer Tieflandsschwüle ist es dem Tondichter gelungen, die Hörenden in eine ganz eigentümliche mitleidvoll-bangende Stimmung einzuspinnen, aus der sie erst befreit werden, als zu den brutalen Klängen des Wolfsthemas der schuldige Gebieter von dem unschuldigen Rächer erwürgt worden ist.

Diesem für den Hirten Pedro und seine entsühnte Braut Martha gut ausgehenden veristischen Musikdrama hat d'Albert schliesslich noch eine an bekannte historische Überlieferungen anknüpfende musikalische Komödie folgen lassen, der eine von Hans von Wolzogen verfasste liebenswürdige Dichtung zu Grunde liegt, und merkwürdigerweise ist gerade dieses fein-musikalisch-anhebende aber weiterhin stark in einen partikularistisch-nationalen Vaudeville-Ton geratende Werk, das einaktige musikalische Lustspiel „Flauto solo“ (Uraufführung im Dezember 1905 zu Prag) ganz besonders schnell über die deutschen Bühnen vorgedrungen. Das dürfte denn neben den mancherlei freundlich-hübschen Zügen der Komposition, von denen hier ein mit dem Flauto-solo-Motive anhebendes Sätzchen als Beispiel angeführt sein möge:



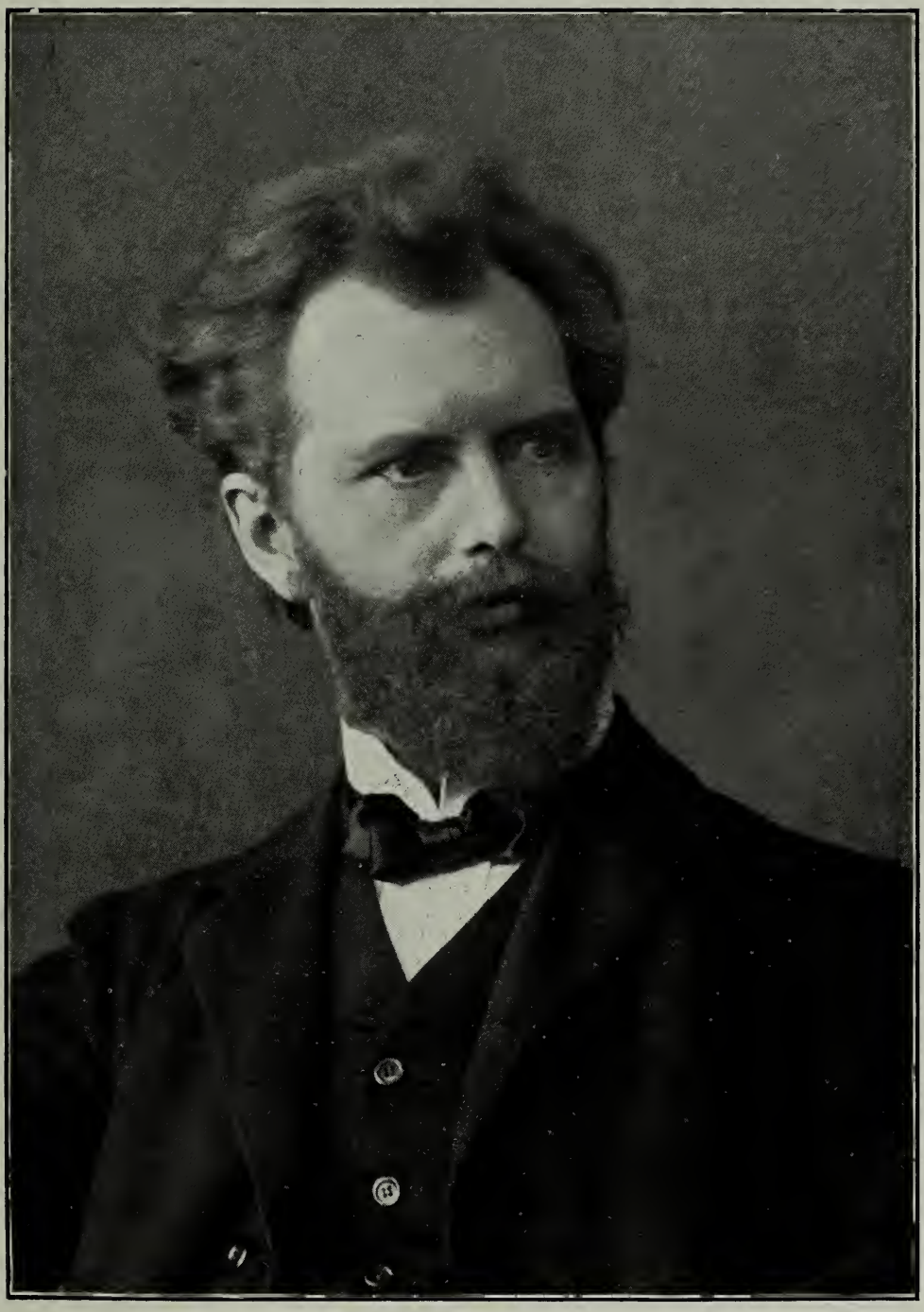

vornehmlich wohl die heitere Handlung mit ihrem ergötzlichen Widerspiel zwischen den trotz der Maskierung in einen Fürsten Eberhard und Prinzen Ferdinand leicht erkenntlichen Haupthandelnden (König Friedrich Wilhelm I. von Preussen und sein Sohn Fritz) und den diesen attachierten beiden Musikmeistern, dem deutschen Marsch- und Schweinekanonkomponisten Pepusch und dem italienischen Ariendrechsler Maëstro Emanuele, und mit ihrem drolligen Dazwischentreten der pseudo-italienischen Sängerin Peppina bewirkt haben.

„Kain", „Der Improvisator", „Tiefland" und „Flauto solo" erschienen im Verlage von Bote & Bock.

Wer d'Albert als Bühnenkomponisten wirklich kennen und seinem vollen Werte nach einschätzen lernen will, der studiere seine vier vortrefflichsten Werke: das zweiaktige Märchen „Der Rubin", die beiden Einakter „Die Abreise" und „Kain" und das erschütternde Musikdrama „Tiefland"; diesen vier Werken möge denn auch das ihnen rechtens zukommende volle Lebendigwerden auf allen deutschen Opernbühnen in Bälde beschieden sein!

# Wilhelm Berger

(geb. zu Boston am 6. August 1861).



Phot. Johannes Lüpke, Berlin, W.

Wilhelm Berger.

bringen, unternahm es der intelligente, musikalisch begabte Vater, die Sächelchen aufzuschreiben. Begreiflicher Weise erregten diese schon im sechsten Lebensjahre sich kundtuenden Kompositionsversuche in nicht geringem Grade die Bewunderung und das Erstaunen aller Nahestehenden, und so unterlag es keinem Zweifel, dass hier die Vorsehung unabweislich die Disposition für die Lebensaufgabe verkündet hatte. Die schon 1862 erfolgte Übersiedelung der Eltern nach Bremen, (Berger ist ein Sohn deutscher Eltern) wo der Knabe etwa im achten Lebensjahre von Kallmeyer den ersten regelrechten Klavierunterricht empfing und in den Gesetzen der Harmonielehre unterwiesen wurde, hatte in vieler Beziehung eine Wandlung der Verhältnisse gebracht, unter denen die freudenreiche Jugend des sich unaufhaltsam weiter entwickelnden talentvollen Knaben dahinging. Das fleissige Arbeiten des ernsten Kunstjüngers erregte allgemeines Interesse, und so wurden auf Anraten der Freunde und auf Befürwortung musikverständiger Persönlichkeiten schon 1875 die beiden ersten Opera: Lieder (op. 1) und zwei hübsche Klavierstücke (op. 2) usw. der Öffentlichkeit durch den Stich übergeben. Diese Kompositionen, denen in kurzen Zwischenräumen eine grosse Anzahl Lieder und ein Klavierquartett folgten, gingen mir seinerzeit von dem Bremer Verlagshause Praeger & Meier mit einem empfehlenden Begleitschreiben zu, in dem ich ersucht wurde, den Werken Bergers sympathisch zu begegnen. Nach Kenntnisnahme der Kompositionen bin ich, und dies haben manche Fachgenossen in gleicher Weise getan, sofort für Berger eingetreten, um die Kunstwelt auf seine Begabung aufmerksam zu machen. Man muss den Wert dieser Jugendarbeiten noch um so mehr anerkennen, wenn man bedenkt, dass dieselben streng genommen noch ohne vorhergegangene ernste theoretische Studien geschrieben wurden, denn Kallmeyers Anleitung in der Harmonielehre hatte sich doch nur auf das Elementare erstreckt. Das vorgenannte Verlagshaus hat das grosse Verdienst, sich in den 1870er Jahren andauernd den Arbeiten Bergers gewidmet zu haben. Zunächst erregten die Lieder, deren Zahl bis zu op. 28 schon eine

sehr hohe geworden, uneingeschränkte Aufmerksamkeit. Von ihnen aus vollzog sich die weitere Hingebung der tonangebenden Kreise an die Werke Bergers. In Bremen wuchs das Interesse für den Aufstrebenden dergestalt, dass ihm von der Stadt aus ein Stipendium auf drei Jahre zu weiteren Studien gewährt wurde. So war denn ein neuer Impuls durch diese Auszeichnung gegeben, und ausgerüstet mit den besten Zeugnissen seines ihm bis dahin zur Seite gestandenen Lehrers ging der 17jährige Jüngling 1878 nach Berlin, wo er als Schüler in die Kgl. Hochschule eintrat und sich der Unterweisung Prof. Rudorffs im Klavierspiel und Prof. F. Kiels im Kontrapunkt und der Komposition erfreuen durfte. Beider Lehrmeister, insbesondere Kiels, des 1885 Verstorbenen, gedenkt Berger noch heute in aufrichtiger Verehrung. Es sei hier einschaltend im besondern des Letztgenannten gedacht, der sich dem Talent des von ihm bevorzugten Jünglings mit aufrichtigem Interesse widmete. Kiel, der die Kunstwelt mit so reichen Gaben beschenkte und pädagogisch so einflussreich gewirkt, scheint schon jetzt 21 Jahre nach seinem Dahinscheiden der Vergessenheit anheim zu fallen. Und dies mit Unrecht. Wer Kiels gediegene Kammermusik kennt und sein herrliches Oratorium „Christus“, seine anderen religiösen Kompositionen vernommen und studiert hat, weiss es am besten, dass es ein Aussergewöhnlicher war, der diese Schöpfungen dargeboten. Mag auch unbestritten in ihnen das Geistige weniger vorherrschen, so ist doch die hier sich aussprechende kontrapunktische Kunst so bedeutend, dass dieselbe nicht vergessen werden sollte. Aber unsere leider an Äusserlichkeiten überreiche Zeit liebt es nur allzu sehr, das wirklich Gediegene zu ignorieren. Für Berger konnte es, namentlich im Hinblick auf das tiefgehende Studium, keinen geeigneteren Meister als Kiel geben; und wenn es auch eine feststehende Tatsache ist, dass Berger später als Mitsingender im Chor der Königl. Hochschule unter Prof. Schultze massgebende Anregung zur Komposition von a capella-Gesängen empfing, so verdankt er doch der Lehrzeit bei dem trefflichen Kiel die stärksten Impulse zu dem späteren, so erfolgreichen Schaffen

auf diesem Kunstgebiete. — Das Lied am Klavier und der a capella-Gesang sind die Stützpunkte der Kompositionstätigkeit eines Künstlers geworden, dessen Wirken, nachdem er von 1888—93 das ehrenvolle Amt eines Lehrers im Klavierspiel und Kontrapunkt am Scharwenka-Konservatorium in Berlin bekleidet hatte, durch die Ernennung zum Professor und die Übersiedelung nach Meiningen als Hofkapellmeister (beides 1903) hohe Anerkennung erfahren. Die Kunstkollegin Isabella Ofenheim aus Groningen in Holland, mit der er in glücklicher ehelicher Verbindung lebt, steht ihm auch in seiner Kunstausübung treu zur Seite. Wie oft ihn seit 1888 seine Gattin für die Komposition begeisternd anregte, davon sprechen die vielen zum Teil unter ihrer kunstwarmen Beeinflussung entstandenen Werke. Einen rührenden Beweis herzlichster Verehrung und inniger Liebe gibt z. B. die Widmung des prächtigen Konzertwerkes „Euphorion“ (nach Goethe), op. 74. dessen erste Aufführung in Dortmund am 12. Mai 1899 allgemeine Begeisterung erregte.

Von den fast 100 bis heute veröffentlichten grösseren und kleineren Werken Bergers, Liedern für eine und für mehrere Stimmen mit Klavierbegleitung, Gesängen a capella und mit Orchester, Klavier-, Kammer- und Orchesterkompositionen ist mir mit geringen Ausnahmen alles bekannt. Treue Pflichterfüllung, Bescheidenheit im Auftreten und vor allem strenge Selbstkritik der eigenen Werke charakterisieren Bergers Wirken. Hoher Protektion hatte sich der Künstler nicht zu erfreuen, für die Reklame hat er nie gewirkt. Die für sich selbst sprechende Leistung ist es somit allein, die entscheidend für die Verbreitung seiner Schöpfungen war. Ist auch Berger meiner Überzeugung nach mehr ein nachschaffendes als originales Talent, so muss man seinen Geisteserzeugnissen doch das Zugeständnis der Selbständigkeit insoweit machen, als dieselben einen eigenen Weg auf vornehmer Basis gehen. Der Ästhetiker, den man schon in seinen ersten Kompositionen erkannte, ist sich als solcher treugeblieben. Und diese ästhetische Anschauung der Meisterwerke der vergangenen Kunstperioden leitet

ihn überall. Er gehört zur Richtung Brahms, ohne diesen direkt zu imitieren. Als besonders bedeutend sind seine Vokalwerke anzuführen, und von diesen die a capella-Gesänge, von denen ich op. 48, 54, 60 und 67 als einige der schönsten bezeichnen möchte. Das in der Reihe der ersten opera vorwiegend vertretene Lied mit Klavier, das auch noch später in vorzüglichen Werken wiederholt erscheint, hat im weiteren Verlaufe der Opusreihe weniger Höhepunkte zu verzeichnen, wogegen das Konzertwerk mit Orchester im „Gesang der Geister über dem Wasser" op. 55, „Meine Göttin" op. 72 und „Euphorion" etc. von hervorragendem Werte sind. Hier tritt der, schon in den a capella-Gesängen so rühmenswerte Vokalsatz in seinem schön klingenden, dankbaren Stimmengange in ein nicht minder künstlerisches Stadium. Seine Beziehung zum textlichen Untergrund ist so unmittelbar, dass es scheint, als sei die Musik aus der Dichtung herausgewachsen. Wenige Komponisten der Jetztzeit vermögen so speziell vokal zu schreiben wie Berger. Bei einer Tonsprache, deren Laute nicht nur den Stimmen, sondern auch dem Orchester angehören, wie dies beim Konzertwerke für beide Faktoren der Fall ist, hat die geschickte Gesangsführung neben der des Orchesters noch umso mehr zu bedeuten. Bergers Farbenreichtum der Instrumentation deckt nie den Gesang, und so verbleibt diesem als massgebendem Hauptfaktor das erste, vom Dichter gegebene Wort. Denn die Vokalpartie soll im Dienste der Dichtung bleiben, und dies wird sie nur dann, wenn das Instrumentale sie nicht erdrückt. Wenn ich nun auf einzelne der grösseren Vokalwerke näher eingehe, kann dies nur in einer tunlichst prägnanten Skizze wie sie hier geboten ist, aphoristisch geschehen. Das oben über „Euphorion" Gesagte ist mehr oder weniger auch auf alle andern, dem modernen Konzertwerk angehörenden Schöpfungen „Meine Göttin", „An die grossen Toten" op. 85, „Die Tauben" op. 83 und „Der Totentanz" op. 86 zu beziehen. Von allen ist vielleicht „An die grossen Toten" das bedeutendste. Leider kam das Werk, das in grossen Zügen die erschütternde Dichtung von Gustav Schüler „Ihr grossen Toten, also opfre ich euch in dieser

Morgenfrühe heilgen Glanz" vertont, bis jetzt nur einmal und zwar unter der eigenen Leitung in dem Berliner Abschiedskonzert in der Musikalischen Gesellschaft (Juni 1903) zu Gehör. Als wichtiges Moment erscheint hier eine überreiche, den melodischen Fluss nie hemmende Harmonik. Vom Anfang bis zum Schluss fesselt und ergreift die ernst durchgeführte hoch tragische Komposition. Von einem andern Gesichtspunkte, aber ebenfalls bedeutend, ist das einer Dichtung von Gerhard Hauptmann folgende Konzertwerk „Die Tauben" aufzufassen. Es hat nach seiner ersten Berliner Aufführung unter Leitung des Komponisten von der gesamten Fachkritik die beste Beurteilung erfahren. Das 1898 erschienene „Meine Göttin" für Männerchor und Orchester wurde von der Jury für ausgezeichnete Vokalwerke mit Orchester seinerzeit preisgekrönt. Wie alles, was Berger geschaffen, ist auch diese Komposition vornehm und verbildlicht ideal Goethes herrliche Dichtung. Ein wichtiger Faktor der Tonsprache ist auch hier das Orchester, dessen symphonische Behandlung mit dem reichen Klangspiel den Gesang teils unterstützt, teils aber in selbständigen, der zu schildernden Situation charakteristisch entsprechenden Ritornellen sich ergeht. Die Vorzüge der Komposition ruhen in der herzgewinnenden Melodik und in dem geschickten, sich am Schluss noch wesentlich steigernden Aufbau. Berger folgt nie äusserlich dem dichterischen Vorwurf, seine Vertonung idealisiert das innerste Wesen der Dichtung. Bergers Betätigung in der ihm besonders sympathischen Vokalmusik wird in nächster Zeit noch durch weitere Gaben, bestehend in drei Gesängen mit Orchesterbegleitung, die bis jetzt noch Manuskript sind, von sich reden machen.

Für Orchester hat Berger verhältnismässig wenig von grösserer Bedeutung geschrieben, mehr dagegen für Kammermusik und für Klavier allein. Nicht uninteressant waren mir trotzdem die Studien, die ich den Bergerschen Orchesterkompositionen widmete. Genannt sei hier die erste Symphonie, B-dur, die 1898 als „preisgekrönt" in der 34. Tonkünstlerversammlung in Mainz vorgeführt wurde. Sie schildert keine grossen Situationen, ist aber von Anfang bis zu Ende klangschön und ausserordentlich

geschickt im Aufbau. Auf Grund der durch die einfache Instrumentation gewissermassen begrenzten Ausführungsmittel entfaltet sich eine um so reichere, dabei nie überladene kontrapunktische Arbeit. Der Schwerpunkt fällt hierbei auf das Festhalten und einheitliche Durchführen der Stimmung (hier lyrisch) mit einer innerlich wirksamen Schlusssteigerung. Die zweite Symphonie H-moll kam in der Tonkünstlerversammlung (Bremen 1900) und in Berlin von der Kgl. Kapelle unter Weingartner zu Gehör, fand aber nicht die gleich wohlwollende Aufnahme. Anscheinend hat der Komponist eine teilweise Umarbeitung des Werkes in Aussicht genommen, denn es ist bis heute noch nicht veröffentlicht. Erkennt man auch in Bergers Orchesterwerken (es liegt auch eine Ouverture aus frühester Zeit vor) die Kunst einer reichen Verwertung der Mittel und andererseits eine nicht minder erfreuliche Begabung, dem grössten aller Instrumente Gediegenes anzuvertrauen, ruht doch hauptsächlich das Schaffen des Komponisten, wie oben ausgeführt, auf vokalem Kunstgebiete. Vereint mit dem Chor trägt Bergers Orchesterbehandlung dagegen ihre eigene Physiognomie und ist als ein wesentlicher Bestand der Ausdrucksmittel in der dichterischen Vertonung von Bedeutung.

Die ersten Kammermusikwerke, unter denen sich das schon genannte hübsche Jugendwerk, das Klavierquartett in A-dur, auszeichnet, sind schätzenswerte Arbeiten. Besonders gelungen erscheint mir die dritte Sonate für Klavier und Violine in G-moll, trotzdem Berger hier den Kammerstil weniger innegehalten. Dem von dem Verein „Beethovenhaus“ in Bonn 1899 preisgekrönten Streichquintett in E-moll kann ich nicht die gleiche Bedeutung wie dem Streichtrio in G-moll zuerkennen, trotzdem das Quintett vieles Prächtige bietet. Das die Opuszahl 69 tragende Trio ist dagegen in Stil und Haltung ein Meisterstück ersten Ranges und besonders in der Wahrung des Kammermusikstils. Unter den neuesten Publikationen nehmen das Trio G-moll op. 94 für Klavier, Klarinette und Violoncell, wie das Klavierquintett F-moll op. 95 hohes Interesse für sich in Anspruch. Das aus vier Sätzen bestehende Trio zeichnet sich zunächst durch absolute Klang-

schönheit aus. Berger folgt wie so manche der Komponisten in der Verwendung des Blasinstrumentes, dem Klavier und Cello gegenüber, dem ersten Werk dieser Gattung, dem Trio op. 11 von Beethoven, wie den Werken von Brahms und d'Indy etc. In bezug auf die motivische Gestaltung und in der Durchführung der Themen steht das Bergersche Trio auf künstlerischer Höhe. Die Sätze sind geistig eng miteinander verbunden; ein Vorzug gebührt dem ersten Satz mit dem sehr schönen zweiten Thema. Das Adagio E-dur ist ein wundervoller Gesang zwischen Klarinette und Cello, an dem das Klavier nicht nur begleitend, vielmehr auch sonst wichtigen Anteil hat. In dem nun folgenden Poco vivace C-moll erscheint als Mittelsatz wieder die Tonart des Adagio, wodurch an den langsamen Satz harmonisch erinnert wird. Dem ersten Satze gegenüber hat das Finale mit seinem interessanten Fugato eine gleich grosse Ausdehnung, womit das ganze Werk einheitlich zum Abschluss gebracht wird. Das umfangreiche Quintett, gewidmet dem böhmischen Streichquartett, gipfelt in einem Finale, das auf der Grundlage eines zuerst als basso ostinato auftretenden, dann im weiteren Verlaufe aufs vielseitigste sich kontrapunktisch entfaltenden Themas die ausgereifte Kunst eines Komponisten kennzeichnet, der über das gesamte Rüstzeug der Kompositionstechnik gebietet. Man hat schon beim Beginn des ersten Satzes die Empfindung, dass auf diesen nicht der Schwerpunkt gelegt wird, trotzdem er sich, gestützt auf sehr einfache Themen, vornehm und interessant ausspricht. Die Wahl der Tonart D-dur für Satz II, identisch mit der Wahl der Tonart E-dur für den zweiten Satz des G-moll-Trio, wirkt hier befremdlicher als dort, umsomehr da das D-moll in der Mitte des Quintettsatzes kaum einen Rückgang zu dem F-moll des ersten Satzes erkennen lässt. Das melodische Prinzip, wie es sich im Satz I und II wiederholt geltend macht (hierfür führe ich besonders das zweite Thema im ersten Satze an) leitet auch zum Teil das Molto vivace (Es-dur, Satz III), tritt aber vollständig im Finale zurück. Hier in diesem gewaltigen Schlusssatze wird die Steigerung durch den Kontrapunkt in all' seinen Verkettungen er-

reicht. Die Grundidee des Quintetts, der Polyphonie den Sieg zu geben, ist in prägnanter Weise zum Ausdruck gebracht. Vielleicht hat die E-moll-Symphonie von Brahms, deren Finale in der grandiosen Passacaglia ihren Höhepunkt findet, Berger hier die Anregung gegeben.

Von den Klavierwerken, deren ich oben gedachte, bezeichne ich die sehr schöne H-dur-Sonate op. 76 als eine der gediegenen Richtung besonders entsprechende Komposition. Die vier Fugen, op. 89, die Variationen mit Fuge, op. 91, wie die vier Capricen, op. 93, Bergers jüngste Klavierwerke, stellen das hervorragende Können des Komponisten aufs neue wieder in das günstigste Licht. Die Dr. H. Reimann gewidmeten Fugen und die Capricen sind die Arbeit eines gewissenhaften Künstlers, dem die Architektonik und die Ästhetik des Klanges als Hauptprinzipien gelten; die Fugen wirken speziell akademisch. Vielleicht haben diese Kompositionen die Bestimmung, als Studien für Bach usw. zu gelten, und hierfür sind sie wohl geeignet. Am besten gelungen sind die erste und letzte. Von den Capricen wäre No. 2 eine der schönsten, wenn sie nicht als Imitation der Brahmschen Muse gelten könnte. Das A dur-Thema klingt wie eine Musik von Brahms. No. 4 der Capricen ist No. 1 und 3 an Wert noch überlegen. Die Kunst einer geschickten Handhabung der Variation rein musikalischen Inhalts, die sich mehrfach, z. B. in den Variationen für zwei Klaviere über ein eigenes Thema op. 61, ausgesprochen, kommt in dem Variationenwerk op. 91 wieder zur reichsten Entfaltung. Diesen zuletzt genannten Variationen dient ein einstimmiges Thema, das sofort auf eine reiche Ausgestaltung hinweist, die sich auch vollzieht, doch in so ausgedehnter Weise, dass der Umfang ein zu grosser ist. Die motivische Verarbeitung die in einer recht schwierigen, sehr umfangreichen Fuge gipfelt, wechselt nur selten mit rein äusserlichen Klaviereffekten ab. Und gerade hierin erkenne ich einen Vorzug des vornehm gehaltenen Werkes. Unbeschadet des fortlaufenden, in steter Steigerung sich vollziehenden Inhalts dürfte der Interpret einige Variationen aus der Mitte überspringen, umsomehr da er erkennen wird, dass die

Liebe zur Arbeit den Komponisten zu weit geführt hat. Denn der Fuge gehen, allerdings auf der Grundlage des achttaktigen Themas, nicht weniger als 41 Variationen voran, und so wird man bei einer so grossen Zahl eine Einschränkung als wohlberechtigt empfinden. Die Variationen sind Eugen d'Albert zugeeignet, gewiss die beste Empfehlung, für sie einzutreten.

Als Berger 1903 seine Berliner Stellung aufgab und dem ehrenvollen Rufe als Nachfolger Fritz Steinbachs der Meininger Hofkapelle direktionell vorzustehen folgte, durfte er sich aus Überzeugung sagen, dass ihm dort auf klassischem Boden, wo v. Bülow gewirkt und Steinbach sich als hervorragender Musiker einen ehrenvollen Namen gemacht, sich ein neues Feld für seine idealen Bestrebungen nicht nur als Dirigent sondern auch besonders für das eigene Schaffen eröffnen würde. Die unausgesetzte Lehrtätigkeit in der Reichshauptstadt gewährte ihm keine Musse seiner inneren Berufung als Schaffender weiter nachzugehen, und so waren es ideale Gesichtspunkte, die ihm für die Übersiedelung massgebend erschienen. Das vortreffliche Orchester, das er in Meiningen vorfand (ich führe als tüchtigste Künstler daselbst die Herren Kammermusiker Mühlfeld und Piening an), hat unter seiner Leitung eine Reihe vorzüglicher Aufführungen von Chor- und Orchesterwerken zu verzeichnen, bei deren Einübung ihm die oben genannten Kunstkollegen tatkräftig zur Seite stehen. Das Orchester ist seit Jahren dasselbe geblieben, hat aber leider eine kleine Verminderung an Streichinstrumenten erfahren müssen. Für die Aufführung grösserer Chorwerke sind die Chorvereine der nahe liegenden Städte mitwirkend tätig, und so ist Berger in der Zeit der Vorbereitung oft unterwegs, um die Vereine einzeln einzuüben. Das Studium der Orchesterwerke erfolgte in ähnlicher Art wie v. Bülow dies zuerst in den 1880er Jahren getan. Man lässt den Streichkörper, die Rohr- und Blechinstrumente einzeln üben, und bei diesen Übungen sind es die Herren Mühlfeld und Piening, die Berger unterstützen. Dies ideale Zusammenwirken bereitet dem Dirigenten hohe künstlerische Genugtuung. Weniger durch die Last des Tages behindert, wirkt er mit hoher

Begeisterung für die ihn beglückende Muse. Inwieweit nun das Orchester auch auf seinen Kunstreisen nach Berlin, Erfurt, Halle, Jena, Kassel, Göttingen, Marburg, Eisenach, Gotha und Kopenhagen Erfolge erzielte, davon sprechen beredt die fachmännischen Beurteilungen. In jüngster Zeit haben die drei genannten Künstler ein Meiningensches Trio, Klavier, Klarinette und Cello, gegründet und bereits in Berlin, Lyon, Paris, Kassel, Freiburg usw. Konzerte gegeben. Beethovens op. 11, Brahms op. 114 und 120, das Klarinetten-Trio von d'Indy und andere Werke bilden in vorzüglicher Ausführung das Programm. Bergers G-moll-Trio op. 94 ist in Anregung der Trio-Vereinigung entstanden. Als Pianist erschien der Künstler hauptsächlich in den letzten Jahren nur in eigenen Kompositionen. Von Vorträgen der Werke anderer sei auf den Erfolg seiner Wiedergabe des C-moll-Konzerts von Mozart in Berlin und Halle und des G-dur-Konzerts von Beethoven in Eisenach, Gotha und Meiningen hingewiesen.

Heute, wo Berger in der Vollkraft seines Schaffens steht, darf man mit vollem Recht annehmen, dass namentlich unter den so idealen Verhältnissen noch viel von ihm zu erwarten ist. Treu und fest steht er auf der Überzeugung, dass die Ästhetik in der Tonkunst für den Fortschritt die allein richtige Basis sei. Man kann modern schreiben, ohne zu den „Modernen" zu gehören, d. h. zu denen, die in rein programmatischem Sinne weiterstreben. Die künstlerische Aussprache des musikalischen Gedankens darf sich nie vom Pfade der Zugänglichkeit entfernen. Ihr inneres Wesen wird von der Ästhetik vorgezeichnet. Berger ist diesem Glaubensbekenntnis, dem er schon vor der Sturm- und Drang-Periode huldigte, bis auf den heutigen Tag treu geblieben. Und so erblicken wir in ihm einen der treuesten Diener wahrer Kunst.

# Leo Blech

(geb. zu Aachen am 21. April 1871).

Phot. Atelier Elite, Prag.

Leo Blech.

deren Stoff dem florentinischen Malerleben der Renaissance entnommen ist. Verschiedene Reisen, die Blech in dieser Zeit unternahm, erweiterten seinen künstlerischen Horizont um ein Beträchtliches, und als ihn gar ein glücklicher Zufall Humperdincks „Hänsel und Gretel“ zur Einstudierung überwies, da wusste der bisherige Autodidakt, dass ihm für seine weitere Entwicklung nur von einem Meister wie Humperdinck das künstlerische Heil kommen könne. Zwei Jahre lang studierte er bei diesem Tondichter. Mehrere Chöre aus dieser Zeit sind leider bis heute Manuskript geblieben, sie würden, veröffentlicht, eine wertvolle Bereicherung der modernen Chorliteratur bilden. In die späte Lernzeit fallen eine Menge kleinerer und grösserer Werke, von denen einige auch unter dem Decknamen Max Frank veröffentlicht wurden. Neben artigen Klaviersachen sind es namentlich eine Reihe von Liedern, aus denen man schon ganz deutlich das wahre Gesicht des seine Eigenart sicher betonenden Komponisten erkennen kann. Blech vertont in den Tagen seines musikalischen Sturms und Dranges Gedichte von Goethe und Heine, Gedichte von Engels, Busse und Blüthgen, Lieder, die sowohl durch melodische Erfindung als durch harmonischen Reichtum Beachtung verdienen. In allen diesen Gesängen offenbart er sich schon durchaus als der moderne Musiker, dessen Stärke die Differenzierung der Stimmung ist und der die im Text gelegenen psychologischen Grundlagen durch die Musik ausbeutet. Ganz anders sind die auf den gemütlichen, man möchte sagen Humperdinckschen Ton gestimmten Lieder. Hier wird immer in ganz einfachen Linien gezeichnet, wie in den Liedern „Grossmütterchen erzählt den Kindern“, „Das Zeislein“ oder dem am meisten bekannt gewordenen „s' schlafrige Deandl“. In den Rheinlanden viel gesungen wird der dreistimmige Frauenchor mit Orchesterbegleitung „Von den Englein“, darin sich mit der Volkstümlichkeit des Wurfs eine reiche kunstmässige Durchbildung des Satzes verbindet. Dem Orchesterpart verleiht die Klangfarbe der Violinen und Harfen den rechten sphärenhaften zauberischen Charakter. Hier und in dem stimmungsreichen Chor „Sommernacht“ verwendet Blech

im Gesangsteil sehr oft enharmonische Verwechslungen und erzielt damit neue ganz aparte Klangwirkungen.

Das erste grössere Werk Blechs war die symphonische Dichtung „Die Nonne“ nach dem gleichnamigen Gedicht von O. J. Bierbaum, das die schwüle mönchische, zwischen Leidenschaft und Resignation schwebende Stimmung ebenso überzeugend trifft wie den Ausdruck für die nagenden Qualen der Reue und des geheimen wühlenden Begehrens.

Durch einen Zufall wurde der Direktor des Kgl. Deutschen Landestheaters in Prag, Angelo Neumann, auf den fern von den Kunstzentren wirkenden Kapellmeister aufmerksam und engagierte ihn nach einem erfolgreichen Gastdirigieren im Rahmen der von ihm veranstalteten Maifestspiele als ersten Kapellmeister. In dieser Stellung hat sich Blech um das Prager Musikleben durch die Erstaufführung und Neu-Einstudierung einer stattlichen Anzahl von Opern sowie durch die zielbewusste Pflege der philharmonischen Konzerte (und nebenbei als überaus feinsinniger Begleiter am Klavier) die hervorragendsten Verdienste erworben. Blech als Dirigent ist der Meister des Details. Deutlichkeit bis ins Einzelne ist seine Devise und wo es auf rhythmischen Fluss, leichten Schwung, feine Gliederung, auf die zarte Abtönung der Dynamik ankommt, erregt er immer die bedingungslose Bewunderung der Kenner. Dabei besitzt er einen überaus scharfen Blick für die Szene und versteht es meisterlich, das dramatische Moment auch in den Werken der älteren Meister zu erfassen.

In den ersten Jahren seiner Kapellmeistertätigkeit in Prag brachte Blech von den in Aachen verlebten Ferien jedesmal eine grössere symphonische Dichtung mit, das einemal „Trost in der Natur“ (Leipzig, Brockhaus), das anderemal die „Waldwanderung“ (Mainz, Schott). Beide Werke sind also nicht willkürliche, zufällige Schöpfungen seiner Phantasie, sondern wurzeln in echten Sommererlebnissen, die der Künstler eben nicht anders als in seiner besonderen Sprache, d. h. musikalisch wiedergeben konnte. Dem ersten Werke könnte man vielleicht zum Vorwurfe machen, dass sein Titel den Inhalt nicht genug be-

stimmt kennzeichne, man muss aber zugestehen, dass es nicht leicht fällt, einen andern besser passenden zu finden. Blech dachte sich denn Vorgang etwa folgendermassen: der angenommene Held des Ganzen ist, wie die gestopften Hörner, die sein Motiv intonieren, erraten lassen, unmutig über diese oder jene Widerwärtigkeiten des Lebens; aber energisch will er was ihn drückt von sich abschütteln und dazu muss Mutter Natur ihm Hilfe leihen. Da ertönt schon das Hauptthema der Barcarole, von Streichern ausdrucksvoll vorgetragen. Flöten und Klarinetten umspielen es wie leicht gekräuselte Wellen, die sich an einem ruhig daliegenden Boote brechen. Vergessen und Erholung liegt auf dem Wasser. Nichts verscheucht Arger und Grillen besser als eine Kahnfahrt auf dem Fluss. Die Melodie der Barcarole wird zur Trostweise, in hundert Nachahmungen und kanonischen Führungen dringt sie an sein Ohr. Da auf einmal ändert sich die Szene! Vierfach geteilte Celli lassen ein zartes Gesangsthema (A dur) erklingen. Es ist, als ob von ferne eine Insel winkte. Wie neubelebter Ruderschlag setzt das Barcarolenthema wieder ein, und eine bewunderungswürdige thematische Verknüpfung gibt uns die Gewissheit, dass der anfangs so übelgelaunte Stadtmensch bei jenem Eiland nun wirklich seinen Trost in der Natur gefunden hat. Das Werk wurde nicht nur in Prag, sondern auch in Dresden und Berlin mit grossem Beifall aufgeführt.

Das Jahr darauf schrieb Blech wie erwähnt wieder ein symphonische Dichtung: „Waldwanderung“ — ein Stimmungsbild für Orchester. Nach der Prager Uraufführung (20. Nov. 1902) wurde das Werk auf der Tonkünstlerversammlung zu Krefeld, dann von Richard Strauss in Berlin, Mengelberg in Rotterdam usw. gespielt. Den Gedankengang könnte man etwa in folgende Worte kleiden: Mittagsschwüle lockt in den Wald. Glühend heiss der Weg, aber schon winkt von ferne der kühlende Schatten. Bald umfängt den Wanderer des Waldes traute Einsamkeit. Wie wohlig ist's hier! Wie anheimelnd das Summen und Brummen, das Zwitschern und Zirpen in den Lüften! Doch immer tiefer hinein führt der schmale Pfad, dem Bach entlang, über Wiesen, bis der majestätische Hochwald

seine grüne Kuppel über uns wölbt. Hier in dem herrlichen Dom Gottes steigt holder Friede zu dem wegmüden Wanderer herab, hier erzählen ihm die Wipfel von den grossen Wunderwerken des Schöpfers, und die schwirrenden Schmetterlinge und die tanzenden Mücklein und die goldigen Käfer rühmen die Ehre Gottes, künden seinen Ruhm. . . . . Schon fallen die Strahlen der Sonne schräg durch die Kronen der Bäume, allgemach bricht der Abend herein nnd gestärkt und frohen Mutes verlässt der Wanderer — vielleicht ungern nur — die Stätte des Friedens. Wie plastisch und geschaut sind die Themen des Waldes, des Waldtals, wie eindrucksvoll das choralartige Thema des Hochwaldes. Die meisterhafte Instrumentation setzt dem Gourmand wiederum seltene Leckerbissen vor, wie etwa an der Stelle, wo eine Solovioline und Posaunen das Thema des Waldes mit dem Thema des Hochwaldes kombinieren.

Nach der „Waldwanderung“ hat Blech durch einige Zeit keine grössere Arbeit in Angriff genommen, wohl aber eine ganze Reihe kleinerer Kompositionen verschiedenster Art, Gesangsquartette, Lieder, Bearbeitungen, Stücke für Cello und Klavier, Instrumentationen berühmter Gesangsstücke, vierhändige Klaviersachen im Süddeutschen Musikverlag (Strassburg) erscheinen lassen. Doch das sind im Grunde nur Nebenwerke und Gelegenheitsarbeiten des Künstlers, den die ganze Art seiner Begabung immer mehr auf dasjenige Gebiet hinlenkte, auf dem ihm auch seine grössten Erfolge beschieden sein sollten: nämlich auf dem Gebiete des musikalischen Dramas.

Dem Dresdner Hoftheater gebührt das Verdienst, die beiden nächsten dramatischen Werke Blechs aus der Taufe gehoben zu haben. Am 6. Sept. 1902 erschien, bei Bote & Bock in Berlin verlegt, die Dorfidyllle „Das war ich“ zum erstenmal auf der Bühne und hat sich seither die namhaftesten Theater in raschem Siegeszuge erobert. Schnell nacheinander führten das Werk auf noch im Jahre 1902: Prag, Freiburg, Darmstadt, Zürich; 1903: Köln, Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Aachen, Mannheim, Rostock, Berlin, Breslau, Budapest (in ungarischer Sprache); 1904: Karlsruhe, Posen, Düsseldorf, Stuttgart, München, Wien.

Der harmlos lustige Stoff, den Dr. Richard Batka nach dem hübschen Einakter von Johann Hutt in Verse umgegossen hat, ist alt und soll bis auf Boccaccio zurückgehen. Der Verfasser hat sein Singspiel auf den schlichten Ton etwa eines Matthias Claudius gestimmt, also vor allem altfränkische Natürlichkeit und Herzlichkeit der Sprache beabsichtigt und die kleine Handlung mit sicherer Bühnentechnik abrollen lassen.

In der Zeit Offenbachs hätte ein Komponist jedenfalls sich damit begnügt, die eingestreuten Lieder und Liedchen, also die lyrischen Ruhepunkte, zu betonen, allenfalls noch das Zank- und Schlussensemble musikalisch auszuführen, den Dialog aber bloss sprechen zu lassen. Einem modernen Lustspielkomponisten erwächst hingegen die weit schwierigere Aufgabe, seinem Stoff dramatisch beizukommen, die einzelnen Personen und Momente scharf zu charakterisieren, den Dialog durch die Rhythmik der Töne zu beleben, wie es Blech getan hat. Blech ist der geborene Szeniker. Seine Musik schmiegt sich der Handlung auf das Engste an, kein Takt zu wenig, kein Takt zu viel. Spannung, Verzögerung und Steigerung vollziehen sich im genauesten Einklang mit der Bewegung auf der Bühne. Der Stoff brachte es mit sich, dass drei in ihrem Verlaufe ganz ähnliche Liebesszenen unter dem gleichen motivischen Gesichtspunkt zusammengefasst werden mussten. Man merke nun, wie Blech das anfängt. Wenn der Pächter auf verbotenen Wegen mit seinem hübschen Bäschen schäckern will, erklingt das Motiv im leichtfertigen Walzertakt, voll von lüsternen harmonischen Rückungen und schmeichlerischen Zügen. Wenn er dann dasselbe Spiel notgedrungen mit seinem Ehegespons beginnt, wird das Motiv zu einem philiströs-burlesken, fugierten Satz im trockenen humoristischen Kolorit der Fagotte verarbeitet, und wenn Röschen und Peter dann ihre echte und rechte Liebesszene aufführen — wie jauchzt und strömt das Motiv im wärmsten lyrischen Ergusse. Das Beste aber leistet der Komponist wohl in dem Zankquintett, das einen gelungenen Versuch darstellt, die von den Modernen sehr mit Unrecht vernachlässigte Ensembletechnik Mozarts zu erneuern. Jede Person singt nicht nur wie es ihrer Stimmlage, sondern vor

allem wie es ihrem Charakter bezw. ihrem Affekt, ihrem seelischen Verhältnis zur Situation entspricht, und da der Librettist dafür gesorgt hat, einen natürlichen Gruppenwechsel im polyphonen Satz zu motivieren, so ist ein überaus lebendiges Ganze enstanden. Peter und Röschen sind von denselben Gefühlen beseelt, singen darum die gleiche Weise. Pächter und Pächterin vertreten gemeinsam ihren Standpunkt, nur dass der Pächter, den das böse Gewissen doch ein bischen zwicken mag, die Worte seiner Frau nachsagt oder ergänzt und erst wenn er durch den günstigen Verlauf Kourage bekommen, mutiger in den Streit eingreift. Überhaupt ist merkwürdig zu beobachten, dass in dieser nur einaktigen Oper so ziemlich alle Ausdrucksmittel der Oper zur Anwendung gebracht sind. Um die geschlossenen Lieder als solche deutlich abzuheben, bettet sie der Komponist mit einem gewissen Raffinement in melodramatische Partien ein. Neben dem Rezitativ steht der Sprechgesang, neben der Cantilene das Strophenlied. Von den Ensembles ist schon die Rede gewesen. Auch der Kanon, das Fugato und das symphonische Intermezzo fehlt nicht. Blech zeigt sich in allen diesen Formen gewandt und sicher über dem Stoffe stehend. Sein Vermögen, die Figuren zu charakterisieren und sich musikalisch der Szene anzupassen, scheint fast unerschöpflich zu sein; mit richtigem Gefühl trifft er den einfachen Volkston ebenso gut, wie er der Sprache des Herzens warme Töne leiht oder den derben Übermut oder Witz und Laune mit drolliger Komik gepaart auszudrücken versteht. Als Quintessenz des Blechschen Humors hat namentlich das Kouplet der Nachbarin die Aufmerksamkeit der Musiker erweckt. Die gleichsam nach Atem schnappenden nachschlagenden Sechzehntel des Anfangs, die wie in unersättlichem Ärger herausgesprudelte Wiederholung der zweiten Verszeile, die wie ausser sich dahintrippelnden Terzenketten der Holzbläser, die Ausnutzung der Komik des tiefen Brustregisters sind nur einzelne geistsprühende Einzelheiten, womit Blech den primitiven Fagottwitz Lortzings überholt. Seiner rhythmischen Phantasie scheinen keine Grenzen gezogen zu sein, auf diesem Gebiet redet er „fast wie ein Franzos“, wogegen die

musterhafte Faktur und kontrapunktische Gediegenheit des Satzes der Partitur ein echt deutsches Gepräge geben. Die einer sozusagen angeborenen polyphonen Denkweise entspringende Fülle des instrumentalen Apparats ist der Punkt gewesen, wo man Einwände gegen Blechs Verfahren erhoben hat. Wo fast jede Mittelstimme des Orchesters selbständig geführt ist, liegt die Gefahr nahe, dass gegen diese Vielstimmigkeit der Gesang nicht ganz zur Geltung gelange. An sich freilich ist die Zahl der angewendeten Tonmittel keineswegs gross, geht eigentlich nicht über das Webersche Orchester hinaus, aber die technische Behandlung ist so polyphon und modern, dass manche nur nach dem Eindruck urteilende Kritiker glaubten, Blech arbeite mit dem ganzen strotzenden Reichtum des Richard Straussschen Orchesters. Diesem Eindruck gegenüber bleibt die tatsächliche Ökonomie der Mittel allerdings problematisch. Aber man unterschätze dabei nicht die Macht der Gewöhnung — auch die „Meistersinger“ und „Hänsel und Gretel“ galten einmal als überladen — und in der Tat kann man bei öfterem Hören beobachten, wie sehr die fürs erste fast verwirrende Polyphonie an Klarheit und Durchsichtigkeit gewinnt, ja dass die Unzahl geistreicher Züge mit jedem Male lebhafter interessiert; denn die Oper ist vom ersten bis zum letzten Takt motivisch gearbeitet, die üblichen Begleitungen, Arpeggien und dgl. kommen gar nicht vor, und selbst an Stellen mit Secco-Rezitativ hat Blech sich nicht mit stützenden Akkorden begnügt, sondern spannt darüber in kolossaler Vergrösserung ein Hauptmotiv in weitgeschwungenem Bogen aus.

Genau ein Jahr später, am 1. Okt. 1903, erlebte die zweite Oper Blechs, ein abendfüllendes dreiaktiges Werk, wiederum im Dresdner Hoftheater ihre Uraufführung: Alpenkönig und Menschenfeind (Berlin, Bote & Bock). Das Buch, nach Ferdinand Raimunds gleichnamigem Zaubermärchen, entstammt ebenfalls der theaterkundigen Feder Batkas, der hier ein poesievolles, psychologisch gegen das Original ungemein vertieftes und auch mit goldenem volkstümlichen Humor reichlich gewürztes Opernbuch geschaffen hat, das der Eigenart Blechs aufs glücklichste entgegenkam. Denn

auch in Blechs Wesen vereinigen sich eine volkstümliche Grundlage mit ausgeprägtem Sinn für die Ansprüche der modernen Zeit. Darin ähnelt er Humperdinck, der den Schüler noch immer im musikalischen Knochenbau, an innerer Durchsättigung der Melodie übertrifft, wogegen Blech im Sensitiven der Harmonik, an rhythmischem Leben und geschmeidiger Anmut der Linien dem Lehrer voraus ist. Jedenfalls besitzt er sein eigenes Gesicht, und nicht blos was die äussern Konturen betrifft, auch aus der Art der Polyphonie, aus der Stimmführung (namentlich des Basses) erkennt man bei nur einiger Vertrautheit Blechsche Musik schon auf dem Papier ohne weiteres unter allen andern ohne Mühe heraus. Mit vollem Recht strebt der Komponist der sogenannten „geschlossenen" Nummer zu, denn sie ist die Blüte der Tonkunst, und der Irrtum früherer Zeiten lag nur darin, dass man das Gewächs des dramatischen Kunstwerks nur aus Blüten zusammensetzen wollte, statt Wurzel, Blatt und Stengel als notwendige und ebenso wichtige Bestandteile anzusehen. Stücke wie das alpinen Lokalton zeigende erste Duett der Mädchen „So viel Blumen blühn an der Wiese Saum", das Auftrittskuplet Habakuks mit dem Kehrreim „und mein einziger Trost ist dies: zwei Jahre war ich Diener in Paris", der Zwiegesang des Tischler-Musikanten Veit und seiner Tochter Susel „Morgen ist Sankt Kilian", der von Beethovenscher Weihe erfüllte Gesang an die Einsamkeit, das innige, allerliebste Liedchen „Schön sind Rosen und Jasmin" oder das entzückend melodiöse Buffoduett „Soll es also sein" sind Zeugnisse für Blechs starke formbildnerische Kraft. Aber nicht blos diese liedartigen Gebilde, die den äussern Erfolg der Oper begründen, sind ihm gelungen, sondern auch die thematisch entwickelten Szenen, ja, die erste Szene des zweiten Aktes ist schlechthin ein Meisterstück. Als bedeutend seien auch noch die beiden Monologe Rappelkopfs und der Trostgesang des Alpenkönigs genannt, ferner aus dem Gebiete der Stimmungsmalerei der feenhafte Schluss des zweiten Aufzuges. Eben dahin gehört die prachtvoll instrumentierte Kirmessmusik, die der Tischlerszene vorangeht, und das Vorspiel zum dritten Akt, das voll zarter Klangreize und feiner Melodieführung

über einem Ostinato der Flöte in der Mittelstimme sich aufbaut und der Solovioline eine geschmeidige Kantilene zuweist. Wie schon früher, liebt Blech auch hier die imitatorischen Formen. Er fugiert z. B. sehr drollig das trockene Motiv Habakuks und verwertet in dem grossartigen Schwur, wo einer des anderen Eidformel nachspricht, ebenso geistreich als einleuchtend den Kanon. Dagegen tritt im letzten Akt, wo vor allem die Szene wirken muss, das Musikalische taktvoll zurück und spricht von dem ungemein scharfen, dramatischen Instinkt des Autors. Im übrigen schadet es Blech, dass er zuweilen zu viel auf einmal sagen möchte, wodurch die Plastik des Hauptgedankens leidet, ebenso wie er im Dialog durch sein Streben nach möglichst deutlichem und lebhaftem Ausdruck vielleicht etwas nervös wirkt, etwa wie ein Mensch, der selbst die schlichteste Rede mit drastischen Geberden unterstützen möchte. In diesem Sinne die Polyphonie und die Deklamation feiner abzuwägen und fasslicher zu gestalten, blieb seiner nächsten Oper vorbehalten. Dramatische Kunst ist schliesslich nicht bloss Entäusserung des eigenen Ich, sondern auch Mitteilung an Andere und soll die Bedingungen der Wirkung stets mit im Auge behalten. Die vollständige restlose Harmonie zwischen Absicht und Eindruck ergibt sich bei Blechs Instrumentation, die mit bewunderungswürdiger Beherrschung aller Klangfarben, mit geschmackvoller Vermeidung alles bloss Lärmenden, mit einem Strom von Duft und Glanz das Ohr unausgesetzt zu fesseln weiss. Das Auseinanderfallen in zwei Welten, eine pathetisch-dramatische und eine volkstümlich-burleske, liegt im Stoff begründet und wurde von Blech als schroffer Gegensatz behandelt, nicht aber einheitlich stilisiert. Er folgt darin dem Vorbilde etwa der Zauberflöte oder des Freischütz, wo ja gleichfalls Scherz und Ernst, das Erhabene und Komische, Modernes und Altväterisches, Stilelemente der grossen Oper und des Singspiels sich je nach dem Erfordernis der Situationen vermischen.

Nach dem Ausweis des Bühnenspielplanes bedeutet auch Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind“, der bisher 1903 in Teplitz, Zürich, Prag, Mannheim, 1904 in

Leipzig, Chemnitz, Köln, Darmstadt, Graz, Karlsruhe, Kassel, Braunschweig, Riga und Bremen, 1905 in Berlin aufgeführt wurde, die erfolgreichste Neuheit 1903/4.

Die dritte Oper: „Aschenbrödel", die am 26. Dez. 1905 in Prag zur Uraufführung kam, erbrachte den Beweis, dass Blech auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens steht, von der aus er der deutschen Musik gewiss noch viele schöne Gaben darbringen wird, den Beweis, dass er schon heute mit Recht zu den ersten deutschen Tonsetzern der Gegenwart zu zählen ist.

Auch diesmal hat Dr. Richard Batka das Libretto gedichtet und dem alten Märchen vom Aschenbrödel, das nicht zum Ball gehen durfte und gar so gerne wollte, eine neue interessante Seite abgewonnen. Er war bestrebt, aus der passiven Märchenfigur eine Heldin zu machen, die eine Schuld auf sich lädt in der sie erfüllenden grenzenlosen Sehnsucht nach dem Feste des Königssohnes, in der alle Schranken übersteigenden frevelhaften Ekstase, womit sie dem Himmel das Wunder abringt. Aber der Macht des leidenschaftlichen Begehrens steht die Kraft der reuevollen Entsagung gegenüber und diese findet schliesslich ihren Lohn. Um die naturgemäss im Typischen stecken gebliebenen Hauptpersonen des Märchens ist eine vom Librettisten frei erfundene lustige Schusterfamilie gruppiert, Vater Kunze, Aschenbrödels Freund, und seine beiden hoffnungsvollen Sprösslinge Heinz und Hans, die lebhaft an Wilhelm Buschs Max und Moritz erinnern.

Blechs Musik bedeutet eine merkliche Abkehr von der (wenn Blech nicht so durchaus Gegenwartskünstler wäre, möchte ich sagen, fast niederländischen) Polyphonie seiner früheren Opern. Jetzt ist seine Vielstimmigkeit klarer, sein Formsinn plastischer, seine Farbengebung milder geworden. Also ein erfreulicher Fortschritt. Als Melodiker kommt er uns viel volkstümlicher, verständlicher. Alles ist viel leichter und duftiger gewoben. Als musikalische Höhepunkte möchte ich das ganz volksliedmässige Auftrittslied Aschenbrödels „Es steht ein Schloss in Österreich" oder Aschenbrödels rührende Klage „Es steht ein grüner Haselbaum" nennen; doch finden sich noch viele andere Rosinen im süssen Kuchen. Die über ein Walzerthema

kunstvoll aufgebaute Zankszene der sich zum Ball schmückenden Stiefschwestern, die glänzende Polonaise, die den zweiten Akt einleitet, das grosse Liebesduett zwischen Aschenbrödel und dem Prinzen und die überaus lebendigen Chorszenen des dritten Aktes, den eine pompöse Hymne abschliesst. Den Clou bilden aber jedesmal die humoristischen Partien, als deren Träger Meister Kunze und seine beiden Jungen Heinz und Hans erscheinen, die als rechte Gassenbuben zu allen losen Streichen bereit sind. Ihr „Einzugsmarsch", Kunzes Trinklied, in das die Buben im Kanon einsetzen, und nicht zuletzt ein „gesungenes Scherzo" des dritten Aktes schlagen unmittelbar ein. Gerade in der Partie des Schusters hat Blech das Kunststück zuwege gebracht, einen bald gemütvollen, bald humoristischen Schuster hinzustellen, der mit keiner einzigen Note an Hans Sachs erinnert. Auch auf dem Gebiete des musikalischen Pathos fühlt sich Blech zu Hause, mag Aschenbrödels Monolog am Schluss des ersten Aktes auch nicht die volle Kraft haben, widerspruchslos zu überzeugen. Dass Blech ein phantasiereicher Meister des Orchesterapparates ist, braucht wohl nicht erst eigens betont zu werden. Enthielt der „Alpenkönig" noch manche „wüste" Stellen, so fesselt die Partitur des „Aschenbrödels" durch eine wundervolle Mischung der Klangfarben, durch die Feinheit der koloristischen Übergänge. Hier erst erreicht der Künstler seine volle Reife und „reif sein ist alles".

Auf diesem Höhepunkt angelangt, traf Blech die Berufung an einen seinen musikalischen Fähigkeiten entsprechenden Posten, zum ersten Kapellmeister der Berliner kgl. Oper. Es war Richard Strauss selbst, der nach der ausgezeichnet vorbereiteten Salome-Premiere in Prag Blech der Intendanz so warm empfahl, dass er sogar ohne die übliche Probezeit als koordinierter Amtsgenosse von Muck und Strauss für Berlin verpflichtet wurde. Er schied von Prag, geehrt und betrauert wie kaum je ein Kapellmeister vor ihm. Nach dem glänzenden Erfolge seines Antrittsdirigierens können wir diese Zeilen mit dem zuversichtlichen Ausblick auf eine weitere, ehrenreiche Laufbahn unseres Künstlers schliessen.

Phot. Atelier Neuhaus, Dortmund.

**M. Enrico Bossi.**

# M. Enrico Bossi

von

Prof. Wilh. Weber.

Man wird es noch nicht oft erlebt haben, dass eine reich begabte künstlerische Individualität, obgleich sich in ihr nur die besten Eigenschaften seiner Nation verkörpern, erst in fremden Landen zur breiten Anerkennung kommen musste, ehe ihrem eigenen Vaterlande das Verständnis für ihre Bedeutung aufgehen konnte. Dieses seltene Geschick scheint Enrico Bossi bestimmt zu sein. Sein Name steht heute im deutschen Konzertsaal in allererster Reihe, während er sich sein eigenes Vaterland Italien erst noch zu erobern haben wird. Bei dieser, man kann wohl sagen abnormen Lagerung von Ursache und Wirkung ist allerdings mancherlei in Betracht zu ziehen, was die seltsame Erscheinung erklären kann. Einmal ist unsere deutsche Produktion, soweit künstlerische Erscheinungen von nicht nur stark betonter Eigenart, sondern auch musikalisch tieferer Fundierung und dem Anrecht auf nachhaltigere Wirksamkeit in Frage kommen, durchaus nicht so reich, dass nicht ein fremder Gast, der die Züge einer ausgeprägten Persönlichkeit trägt, einen mehr als vorübergehenden Eindruck machen müsste. Zum anderen aber sind es gerade zwei Eigenschaften, in denen unser deutsches künstlerisches Empfinden, so herrlich weit wir's sonst auch gebracht haben mögen, immer noch einer starken Anregung bedarf und zwar von aussen, da uns selbst hier der nötige Impuls oder doch die natürliche Gabe eben einmal abgeht: die schöne Sinnlichkeit der Kantilene und das angeborene dramatische Temperament. In Italien findet man auch heute noch

die natürliche Schönheit oder schöne Natürlichkeit, die in die Augen springen muss, auf der Strasse, und was dramatisches Leben in den einfachsten Lebensäusserungen anlangt, so brauchen wir ja nur den nächsten besten Mann aus dem Volk zu beobachten, wie er spricht und gestikuliert. In der Musik ist's nicht anders: die Melodie ist dem Italiener angeboren und er hat allezeit den guten Geschmack gehabt, auf die Stimme seiner Natur zu lauschen und ihr nachzugehen, wo der Deutsche sich furchtbar anstrengt, etwas „Interessantes" zu sagen, was womöglich noch niemand vor ihm gesagt hat. Die Art aber, wie der Italiener sich äussert, hat immer etwas ungesucht Dramatisches. Er will Eindruck machen, er will sich behaupten als eine Persönlichkeit, die vermöge ihres stets lebhaft erregten individuellen Lebens und ihrer sprühenden Individualität ein Recht hat, sich dem Leben gegenüber zu behaupten. Dessenungeachtet aber würde eine Persönlichkeit, die hier lediglich eine höhere Potenz nationaler Eigenheit auf diesem Gebiet verkörperte, allein noch nicht die Fähigkeit besitzen, sich in einem so reich bewegten Kunstleben, wie dem unserer Zeit, durchzusetzen, obgleich diese Eigenschaft ja genügte, Namen wie die der modernen Maëstri Mascagni, Leoncavallo, Puccini rasch und sicher populär zu machen. Was diese Preisträger einer modernen Popularität berühmt gemacht hat, ist allerdings ihre unverfälschte nationale Eigenart. Anders bei Enrico Bossi. Wie jene ihre Siege auf einem Gebiete errangen, auf dem in Deutschland zufolge der ungeheuren Umwälzung durch Richard Wagner in den breiteren Schichten des musikalischen Publikums eine Konsolidierung künstlerischer Anschauungen eigentlich noch im Werden begriffen ist und wo eine noch nicht gefestigte Empfindung weiterer Kreise nur zu leicht überrumpelt werden musste, da ist Enrico Bossi unserem deutschen Kunstleben in seinen anspruchsvollsten Forderungen gefolgt, hatte er die Absicht, nach dem Preis zu ringen, wo nicht der äussere Glanz der szenischen Wirkung, sondern die innere Tüchtigkeit der künstlerischen Wesenheit entscheidet. Er ist nicht wie der fremde Eroberer mit lärmendem Waffengetöse in unsere Tempel eingefallen, sondern er ist mit hoher Ehrfurcht

in unser Allerheiligstes eingetreten, um da seine aus heiliger künstlerischer Überzeugung geschaffenen Weihegeschenke niederzulegen und unsere Sympathie durch die Art und Weise zu erobern, wie er als ganzer Künstler Schulter an Schulter mit uns nach einem Ziele ringt, das ihm wie uns das höchste erscheint: reifstes aus der Tiefe schöpfendes Können im Dienste nicht äusserlicher sondern innerlich erlebter Kunst. Zu diesem Ringen aber hat er die Kraft gestählt an deutschem Wesen und deutschem künstlerischem Empfinden. Bach und Wagner sind ihm als die Angelpunkte erschienen, um die sich Vergangenheit und Gegenwart drehen, jener in der bis an die Grenze menschlicher Fähigkeit reichenden virtuosen technischen Schulung des Handwerkszeugs, dieser in der Erfüllung der Forderungen des modernen Kunstwerks als lebendigen alle Kräfte in Anspruch nehmenden, alle künstlerischen wie ethischen Potenzen im freien Spiel der Kräfte entfaltenden Kulturfaktors. Er hat ja freilich das, was im tiefsten Kerne des Wesens dieser Meister deutsch genannt werden muss und was im letzten Grund ja ihre epochale Stellung im Gesamtkunstwerk der Nationen bedingt, nicht fühlen können, aber er hat das von ihnen in sich aufgenommen, was eben überhaupt mitteilungs- und übertragungsfähig ist.

In dem Mass wie Bossi sich damit die Berechtigung erwarb, in Deutschland speziell eine ernst zu nehmende Stellung zu behaupten, entfernte er sich freilich gleichzeitig äusserlich wenigstens von der Möglichkeit, in Italien selbst zunächst eine tonangebende Rolle zu spielen. In Italien gilt noch heute nur der dramatische Komponist. Nur er hat ja dem „grossen“ Publikum etwas zu sagen und nur auf das, was er sagt, hört dieses. Bossi hat den deutschen Konzertsaal um zwei hochbedeutsame Werke bereichert: in Italien hat man nicht einmal die Möglichkeit, sich diese Werke vorzuführen, es sei denn mit den enormen Kosten bezahlter Chöre und teurer meist fremder Orchester; die Hauptsache aber, die breitere, musizierende Öffentlichkeit, wie sie in unseren Chorvereinen sich konzentriert, bleibt unberührt davon. Gerade so hat Bossi die Kammermusik wie die Orchestermusik um

wertvolle Werke reicher gemacht: die ersteren wie die letzteren leben in Italien nur ein zufälliges Dasein ohne tiefere Bedeutung für den Ruhm ihres Autors. Und doch verdankt Bossi die tiefste Quelle für die Befruchtung seines Schaffens wiederum einer spezifisch nationalen Eigenart des italienischen Kunstlebens, nämlich der tiefgründenden Art, wie auf den italienischen Konservatorien gearbeitet wird. Abgesehen von dem Streben nach allgemeiner Bildung, das erst jüngst wieder H. Kretzschmar in seinen „musikalischen Zeitfragen“ *) besonders hervorheben konnte, geht das Studium auf diesen Kunstschulen, getragen von dem ganzen Ehrgeiz einer Bestimmung für eine möglichst eindrucksvolle Entfaltung der Persönlichkeit, in jedem Punkte ihrer Arbeit auf die gründlichste technische Schulung in Theorie wie Praxis.

Enrico Bossi hat freilich an seinem Teil beträchtlich viel mit beitragen geholfen, dass der konservatoristische Unterricht seines Landes sich nur die höchsten Ziele steckt. Wenn das, was man die künstlerische Atmosphäre der breiten Öffentlichkeit nennen möchte, so leicht von heute auf morgen erzeugt werden könnte, so hätte Bossi heute auf Grund seiner eigenen künstlerischen Anschauungen, wie nach den Zielen, die er selbst als musikalischer Leiter einer bedeutenden Musikschule, ebenso wie er es vorher als Lehrer in Venedig und Neapel tat, verfolgt, längst ein Publikum, das ihn gewiss so hoch stellte, wie heute das deutsche. Allein diese Früchte reifen langsam. So aber kommt es, dass heute der Ruhm Bossis aus Deutschland nach Italien dringen muss, bis er es eines Tages erleben wird, dass sein Name von der Bühne der Scala in Mailand aus auch in seinem Vaterland in aller Mund kommen wird.

Der äussere Entwickelungsgang Enrico Bossis war ein sehr einfacher. Er ist geboren am 25. April 1861 zu Salò am Gardasee. Das musikalische Talent war in seiner Familie seit Generationen erblich. Sein Vater war Organist in Salò, und wenn man unter den Traditionen des italienischen Orgelstils, den erst der Sohn

*) Leipzig, Peters.

mit reformieren helfen sollte, auch nicht allzu Tiefgründiges sich vorstellen darf, so ist diese Abkunft doch nicht ohne Bedeutung für den Sohn, der heute als der bedeutendste Orgelvirtuose Italiens gilt. Mit 10 Jahren kam er in die Klavierklasse des Liceo musicale von Bologna (desselben, das er heute als Direktor leitet) und blieb daselbst zwei Jahre. Die folgenden Jahre bis zu seinem 20. Lebensjahre waren den ernstesten und gediegensten musikalischen Studien auf dem Kgl. Konservatorium in Mailand und zwar in Klavier, Orgel, Violine und Komposition gewidmet. Hier legte er den Grund zu seiner umfassenden musikalischen Ausbildung, die ihn heute auf allen technischen Gebieten als unbedingten Meister erscheinen lässt. Einer Bereicherung seiner technischen Errungenschaften galt auch eine Konzertreise, die er im Jahre 1879, nachdem er einen Preis im Klavierspiel am Konservatorium davongetragen hatte, nach London unternahm, wo er unter A. Manns Leitung sich wiederholt in den Krystalpalast-Konzerten hören liess. Zu jener Zeit beschäftigte man sich in Italien und speziell in Mailand mit der Frage einer Reform der Orgel- und Kirchenmusik. Bossi interessierte sich besonders lebhaft für diese Fragen und betätigte durch seine ernsten Arbeiten und Studien auf diesem Gebiete sein Talent zu organisatorischer Tätigkeit, die ihn auf allen ihm unterstellten Gebieten heute noch fortwährend in Anspruch nimmt. Der Einblick in die Unzulänglichkeit der bisherigen, rein auf Empirie mangelhaft begründeten Praxis im Orgelunterricht und höherem Orgelspiel veranlasste ihn daher auch, seine Orgelstudien am Konservatorium nach seiner Londoner Reise nicht mehr aufzunehmen, während er einen Abschluss seiner Kompositionsstudien unter Leitung von Dominiceti und Ponchielli anstrebte und 1881 erreichte.

In diesem Jahre wurde er unter zahlreichen Bewerbern zum Kapellmeister und Organisten am Dom zu Como ernannt und damit für 8 Jahre mitten in einen sehr fruchtbaren praktischen Wirkungskreis versetzt. An Kompositionen entstanden aus dieser Praxis und für sie eine Menge Messen, Motetten und anderer Kirchenmusik. Zugleich aber schrieb er als echter Sohn seines Vaterlandes natürlich auch Opern. Schon

auf dem Konservatorium gelang es ihm 1881 im Concurs Bonetti ein Ehrendiplom mit einer einaktigen Oper „Paquita“ zu erringen, die mit grossem Erfolg am Konservatorium aufgeführt wurde. In Como schrieb er die Oper „l'Angelo della Notte“, Melodram in vier Akten (Text von J. Julgonio) und „il Veggente“, opera seria in einem Akt (Text von G. Macchi). Die letztere wurde durch einen Spezialpreis gekrönt (anlässlich des Concurses Sonzogno 1889/90) und am Teatro dal Verme in Mailand im Juni 1890 aufgeführt. Das Werk hat soeben unter dem Titel „Der Wanderer (il Viandante)“, deutsch von Wilh. Weber auch in Deutschland seinen Einzug genommen. (Uraufführung unter Leitung von Kutzschbach in Mannheim am 8. Dez. 1906.)

1890 siedelte Bossi als Lehrer für Orgel- und Harmonielehre an das Konservatorium in Neapel über. In dieser Stellung veröffentlichte er zunächst zum Gebrauch in der hier nach seinen Reformideen eingerichteten Orgelschule in Verbindung mit G. Tebaldini ein Werk, das heute an allen grösseren Lehranstalten Italiens als wichtigste Grundlage für den Orgelunterricht eingeführt ist: sein „Metodo di studio per l'organo moderno“ (Mailand, Carisch & Jänichen).

Während seines Aufenthalts in Neapel (bis 1895) schrieb Bossi eine ausserordentlich grosse Zahl von Werken der verschiedensten Art: für Orgel, darunter sein bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig erschienenes, auch in Deutschland best eingeführtes Orgelkonzert mit Orchester op. 100, ferner für Pianoforte, Violine und Pianforte, eine Messe für 4 Männerstimmen mit Streichinstrumenten für die Leichenfeierlichkeiten Ben. Magliones und (in Verbindung mit Tebaldini) eine Messe im Palestrinastil, die in einem Nationalconcurs den Preis erhielt und infolgedessen unter Leitung der beiden Autoren beim 15. Jahrestag des Todes Victor Emanuels II. im Pantheon zu Rom aufgeführt wurde. Letzteres Werk hat Bossi in jüngster Zeit ergänzt, d. h. die ursprünglich von Tebaldini gesetzten Stücke der ersten Hälfte der Messe nunmehr selbst komponiert; in dieser Form wird das ebenso interessante als meisterliche Werk demnächst bei Rieter-Biedermann erscheinen und leistungsfähigen Chören eine dankbare und schöne Aufgabe stellen.

Der Ruhm Bossis als erster Orgelvirtuos Italiens war inzwischen allgemein verbreitet und wurde Anlass, dass er zu allen wichtigen Orgeleinweihungen als Autorität wie als Künstler beigezogen wurde. Bei einer solchen in der Steccata in Parma erhielt er auch 1894 auf eigene Initiative des Königs das Ritterkreuz des Ordens der italienischen Krone. Aber auch das Ausland bekam ihn als Orgelvirtuosen zu hören (Konzerte in London und Cambridge). 1895 erhielt Bossi die Direktion sowie die Professur für Komposition und Orgel am Liceo musicale Benedetto Marcello in Venedig und blieb daselbst bis 1902.

In Venedig schrieb er ausser vielen Werken für Gesang, Orgel, Pianoforte, Violine, Violoncello (auch Kammermusikwerke befinden sich darunter), das Poemetto „il Cieco“ für Tenorsolo, Chor und Orchester nach einem Text von G. Pascoli sowie das Werk, das ihn später mit einem Schlag in Deutschland berühmt machen sollte, sein „Canticum canticorum“. Während seines Aufenthaltes in Venedig leitete er auch die Orchesterkonzerte der Società dei concerti, in denen er sein Poemetto „il Cieco“ sowie einen Prolog zu den „Pirenei“ von Pedrell aufführte, letztere mit solchem Erfolg, dass ihm seitens des spanischen Königshauses eine besondere Ehrung zuteil wurde. — Für die Vermählungsfeierlichkeiten Victor Emanuels III. wurde Bossi durch das Unterrichtsministerium offiziell mit der Ausgestaltung des musikalischen Teils der Trauungszeremonie betraut. Er schrieb dazu ein Graduale, Offertorium und eine Communio zu 4, 5 und 6 Stimmen im Palestrinastil (Mailand, Ricordi), unter seiner Leitung bei S. Maria degli Angioli aufgeführt, sowie eine Marcia di nozze für Orgel, die er selbst während der Feier spielte (Leipzig, Senff).

Seit 1902 ist Bossi Direktor des Liceo musicale der Stadt Bologna und leitete als solcher auch die oberste Ausbildungsklasse für Komposition. Daneben veranstaltete er als Dirigent der Società del quartetto noch Musikaufführungen grösseren Stils, von denen am Schluss noch die Rede sein wird.

Bossi war drei Jahre lang Mitglied der permanenten musikalischen Kommission beim öffentlichen Unterrichts-

ministerium in Rom und als solches bei wichtigen Entscheidungen tätig. Bis zum tragischen Tod Umbertos begleitete er auch die Königin Margherita nach ihrem jährlichen Sommeraufenthalt in Gressoney, wo er beim Gottesdienst für die kunstsinnige Monarchin die Orgel zu spielen hatte. Natürlich ist er auch Ehrenmitglied verschiedener musikalischer Korporationen Italiens, seit neuester Zeit auch der Akademie in Stockholm.

Enrico Bossis produktive Tätigkeit, die ihm heute, namentlich in Deutschland, einen so bedeutenden Namen verschaffte, ist eine ebenso vielseitige als nach den verschiedenen Gebieten bedeutsame. Seinem südländischen Temperament entsprechend ist seine kompositorische Ader eine ausserordentlich leicht fliessende. Ohne seinen an deutschen Mustern geübten vollendeten Kunstgeschmack hätte er ebenso leicht ein seichter Vielschreiber werden können, wie er heute ein Komponist von ernstesten Zielen ist.

Es ist für die Beurteilung des Kunstschaffens Bossis von Wichtigkeit, daran festzuhalten, dass sein Name in Deutschland vor der Aufführung seines Canticum canticorum durch den „Riedelverein“ in Leipzig im Jahre 1900 so viel als unbekannt war und dass die ganze ziemlich ansehnliche Literatur, die wir zu überschauen haben, ohne eigentlichen Kontakt mit dem, was man bei uns „öffentliche“ Meinung nennt, entstanden ist. Sie entbehrt damit sozusagen jeglicher Front nach aussen und lenkt den Blick ganz nur in sich selbst und auf ihre innere Entwickelungsgeschichte. Dass diese aber unter so gänzlich von unserem spezifischen Musikleben verschiedenen Bedingungen und Verhältnissen sich abspielte, das ist wohl der Grund, warum uns bei aller freudigen Anerkennung doch manches fremdartig anmuten mag. Vor allem würde ein deutscher Komponist, der ein Werk von der Bedeutung des „Canticum canticorum“ geschrieben hat, doch kaum in Verbindung mit Kompositionen eleganteren Salonstils genannt werden wollen. Allein, wo der Deutsche vor einem unerbittlichen „noblesse oblige“ steht, da braucht der Romane, dem oder besser dessen Publikum die Kunst vielfach eben doch mehr eine Ergötzung für die Sinne als in erster und letzter Linie, wie bei uns, etwas

Tiefergeartetes zu sein pflegt, weit weniger skrupulös zu sein. Ebenso sicher aber ist es, dass Bossi heute manches nicht mehr drucken lassen würde, was er früher herausgab. Etwas ähnliches haben wir ja bei Joachim Raff erlebt, mit dessen auf jegliches hohe Ziel gerichtetem Kunststreben das Schaffen Bossis mancherlei Ähnlichkeit hat.

Um gleich mit dem Gebiet zu beginnen, auf dem Bossi eine durchaus originelle Erscheinung genannt werden kann und auf das er sich durch seine eigene reorganisatorische Arbeit mit einem besonderen Nachdruck verlegte, so ist seine Stellung als Orgelkomponist mit seiner Tätigkeit als glänzendster und wohl vielseitigster Orgelvirtuose eng verbunden. Als letzterer aber war er bemüht, sich zunächst selbst das Beste und Gediegenste anzueignen, Joh. Seb. Bach vor allem, was einem rationellen Orgelstil als Grundlage dienen konnte. Bossi beherrscht als Spieler alle Stile der grössten Orgelmeister vor ihm in einer Weise, die sich schwer beschreiben lässt. Seine glänzende, ja staunenswerte Technik kennt keine Grenzen. Eine Hand von einer geradezu phänomenalen Grösse und zugleich Geschmeidigkeit setzt ihn in den Stand, technische Schwierigkeiten spielend zu überwinden, wie die Tradition sie dem grossen Bach zuschreibt. Denkt man sich diesen absolut souverän schaltenden Apparat nun in den Dienst einer blühenden Phantasie, eines ausserordentlich regsamen Geistes, eines Farbensinns von echt südlicher Empfänglichkeit und ebensolcher Reproduktionskraft gestellt und nimmt man dazu die Stellung des romanischen Katholiken (oder katholischen Romanen, wie man will), bei dem alles, was mit dem Pomp und der raffinierten Eindrucksfähigkeit des romanischen Kultus zusammenhängt, sich in schrankenloser Hingebung an die äusserlich sinnliche Wirkung ergehen darf, ohne das Odium einer „Stilwidrigkeit“ auf sich zu laden: so hat man den Orgelstil Bossis auch in der Komposition. Man muss diese Sachen allerdings von ihm selbst gespielt hören, um ganz zu ermessen, welche unglaubliche Fülle von Stimmung und Poesie in diesen Stücken eigentlich vermeint ist. Seine Sachen verlangen alle fast unbedingt eine „Expression“, also alle Ein-

richtungen für die Veränderungen der Tonstärke, die den Spieler in den Stand setzen, auch auf der Orgel mit „Ausdruck“ zu spielen. Hier aber wird man unbedingt zugeben müssen, dass er der starren Orgelstimme die Zunge gelöst hat und ihr Wirkungen ablauscht, die wir Deutschen seither nicht in ihr fanden, weil — — wir sie nicht in ihr suchten. Bossi behandelt eben die Orgel fast ganz unabhängig von ihrem ursprünglichen Charakter, durchaus als Konzertinstrument. Was sonst eine „contradictio in adjecto“ gewesen wäre, ein „Scherzo für Orgel“, das wird bei ihm zum selbstverständlichen reizvollen technischen Problem, das er glanzvoll löst. Die Orgel ist ihm eben als Ausdrucksmittel ebenbürtiger Rivale so gut wie das Klavier oder sonst ein Instrument. Von den zahlreichen Publikationen Bossis liegen unserem Geschmack namentlich die am nächsten, die er in deutschen Verlagen hat erscheinen lassen (z. B. Carisch & Jänichen, deren Stammhaus allerdings in Mailand steht, die aber auf dem deutschen Markt kommissarisch vertreten sind, und vor allem J. Rieter-Biedermann in Leipzig). Aus erstgenanntem Verlag ist zu nennen op. 118 2 Hefte — lauter prachtvolle Musik, — aus letzterem „3 Stücke“ ohne Opuszahl, 2 Stücke op. 94, 5 Stücke op. 104. Anderes ist erschienen bei Ricordi-Mailand, Durand & Fils-Paris, Novello, Augener, Cocks-London etc. etc. Das bedeutendste Werk bleibt hier sein Concert für Orgel und Orchester op. 100 (Rieter-Biedermann), das ein Repertoirestück aller bedeutenden Orgelvirtuosen geworden ist.

Ganz ausserordentlich fruchtbar und leicht produzierend — allerdings auch mit etwas ungleichen Resultaten hinsichtlich des tieferen Werts der Erzeugnisse — ist Bossi auf dem Gebiete der Klavierkomposition. Auch hier ist vor allem davon auszugehen, dass er selbst ein Pianist von blendendster Technik ist, der also alles, was er schreibt, aus dem Geist des Instruments heraus mit feinster Berechnung seiner pianistischen Wirkung schreibt. Vieles wirkt freilich tatsächlich noch rein äusserlich, aber eine Eigenschaft muss man allen diesen Stücken lassen: sie sprühen sämtlich von Esprit, sind immer interessant,

aus angeregter Stimmung heraus geschrieben. Sie interessieren daher auch wie etwa die Unterhaltung einer an sich interessanten Persönlichkeit, auch wo der Inhalt an sich nicht fesselt. Wer Bossi selbst persönlich kennen gelernt und seinen überaus anregenden künstlerischen Umgang erfahren hat, der wird manches verstehen, was ihn aus dem Notendruck selbst heraus kalt lassen wird.

Im ganzen ist's fast durchweg Salonmusik, allerdings solche vornehmerer Art, die uns hier begegnet; prätenziösere Sachen sind wenig darunter. Zwei Stücke bei Heinrichshofen-Magdeburg stellen nicht eben viel vor und interessieren mehr in der Reihe. Das gleiche gilt von 6 Stücken bei Hug in Leipzig, die allenfalls „recht niedlich" genannt werden können. Höhere Ansprüche erfüllen 4 Stücke ohne Opuszahl bei J. Rieter-Biedermann. Das Beste dagegen und wirklich Wertvolles und sehr Anregendes findet sich in op. 95 (J. Rieter-Biedermann): eine höchst poetisch empfundene Romanze, eine technisch sehr reizvolle Humoreske, ein sinniges „Poème d'amour", eine stimmungsvolle „triste nouvelle" und ein sehr interessantes „Perpetuum mobile" — eins von den Stücken, die man von Bossi selbst spielen hören muss! Aus op. 100 (Hug) ragt ein im Bachstil gehaltenes Präludium, eine sehr feine „Giga", ein wohlklingender „Kanon" und eine ganz reizende Caprice („Cache-Cache") hervor. Imposant wirkt op. 103 (J. Rieter-Biedermann); op. 106 nennt sich „en forme d'une Suite" — freilich ohne mehr als äusserlichen Grund. Aus op. 109 (J. Rieter-Biedermann) hat Bossi ein ganz prachtvolles „ultimo canto" neuerdings für Orchester bearbeitet herausgegeben, daneben stehen eine technisch feine „Fileuse" und eine feurige „Toccata" (das „Spielstück" wie es im Buch steht). Aus op. 114 (Carisch & Jänichen) ist besonders eine „Canzone-Serenata" und eine „Romanze" bemerkenswert. Als op. 93 sind bei J. Rieter-Biedermann noch eine Reihe sehr feiner vierhändiger Walzer erschienen.

Ganz Eigenartiges aber, dieweil Mustergültiges und damit eine wahre Bereicherung unserer Literatur, wie man sie nicht mehr missen möchte, bietet Bossi in seinen Kompositionen für die Jugend, in denen

echt musikalischer Inhalt mit prächtigster Form, vor allem aber mit einem geradezu divinatorischen Gefühl dafür, was für das jugendlich empfindende Gemüt zweckmässig, anregend und bildend zugleich sein kann, in geradezu unübertrefflicher Weise Hand in Hand geht. Seinem bei Hug in Leipzig erschienenen „Kinderalbum“ und seinem im gleichen Verlag herausgegebenen „Jugendalbum“ op. 102, ebenso dem bei Carisch & Jänichen erschienenen „neuen Jugendalbum“ op. 122, an das sich noch op. 124 „Miniaturen“ (ebenda) schliessen können, wird die zeitgenössische Jugendliteratur wenig Gleichwertiges, gewiss aber nichts Besseres an die Seite zu stellen haben. Diese entzückenden Stücke sind ein wahres Geschenk für unsere heranwachsende Generation; man könnte fast über das Raffinement staunen, mit dem sich der Autor „bei den Kleinen Lob bereitet“, wo er so ernstlich und so erfolgreich um die Gunst der „Grossen“ zu werben weiss.

Als ein ebenso eigenartiges als köstliches Parergon auf pianistischem Gebiet hat Bossi jüngst noch bei J. Rieter-Biedermann ein Heft „Satire musicali“ erscheinen lassen, das er als „opus extra“ bezeichnet und das sich als ein feinsinniger musikalischer Scherz besonderer Art entpuppt, eine wahre Ergötzlichkeit für musikalische Feinschmecker, die sie zu schätzen wissen.

Bossi ist nun aber zum Glück nicht bei diesen harmlosen Erscheinungen stehengeblieben. Mit seinen „höheren Zwecken“ wusste er auch als echter Künstler zu „wachsen“.

Man könnte beinahe den Übergang zu seiner Kammermusik in einigen kleineren Sachen für Violine bezw. Violoncell und Klavier erblicken, die sehr schöne Musik aufweisen: 3 Albumblätter für Violoncell op. 111 (J. Rieter-Biedermann), vorher schon op. 89 (Romanze für Violine oder Violoncell und Klavier bei Breitkopf & Härtel, op. 99 4 Stücke in Form einer „Suite“ [ebenda]), sehr gute und interessante, prächtig klingende Stücke.

Auf dem Gebiet der Kammermusik hat Bossi seither erscheinen lassen: Eine Sonate in Emoll für Violine und Klavier, ohne Opuszahl, bei Breitkopf & Härtel, eine ebensolche op. 117 bei Kistner, ein Klavier-

trio op. 107 und ein Trio sinfonico op. 123 bei J. Rieter-Biedermann. Wir haben hier, wenn auch nicht durchgängig, so doch meist wirklich „grosse“ Musik vor uns, entsprechend dem anspruchsvollen Rahmen, den Bossi wählt, entsprechend aber auch der künstlerischen Stellung derer, die er nach einer von ihm ebenso liebenswürdigen als für sein Wesen bezeichnenden Gepflogenheit mit diesen Werken auf dem Weg der Widmung ehren will. Aus der Teresina Tua gewidmeten E moll-Sonate hat der „Kunstwart“ den ganz prachtvollen langsamen 2. Satz als Probe dieses Autors seinen Lesern mitgeteilt — eine Ehrung, die für sich selbst spricht. Auch von dem Trio sinfonico braucht man nur zu wissen, dass es dem „Riedelvereins“-Leiter Georg Göhler, dem Verbreiter des „Canticum canticorum“, gewidmet ist, um zu ermessen, dass der Autor sich hier en grande tenue zeigt. In der Tat kann man in der gesamten Kammermusik Bossis alle jene Züge erkennen, die ihn berechtigten, auf dem, wenn man vom bühnendramatischen Gebiet absieht, anspruchsvollsten Felde öffentlicher Kunstdarbietung als eine hervorragende Erscheinung aufzutreten. Wir finden in ihm vornehme Thematik, kühne Energie, schwungvolle Entwicklung, Sinn für üppige und dabei persönlich oder doch national gefärbte Klangwirkungen, grossen, nie versagenden Zug und aussergewöhnlich temperamentvolle Steigerungstechnik. Namentlich finden wir vielfach Kantilenen von einer Kühnheit der Bogenspannung, die durchaus ungewöhnlich ist und die zeigt, dass der Autor zu dem Verlegenheitsmittel der „Phrase“, wo ihm die „Gedanken“ ausgehen, nur sehr ausnahmsweise zu greifen braucht. Wer diese Werke von der Ausführung her kennt, dürfte sich fast wundern, dass sie im Kammermusiksaal noch nicht breiteren Raum gewonnen haben, wüsste man nicht, wie ungemein konservativ die Programme gerade auf diesem Gebiet zu sein pflegen. Schon der ganz prachtvolle Klaviersatz müsste eigentlich zur Ausführung reizen. Die Übersicht über Bossis Instrumentalkompositionen ist zu beschliessen mit dem Hinweis auf seine — Arthur Nikisch gewidmete — Suite für grosses Orchester op. 126 und seine „Intermezzi Goldoniani“, Suite für Streichorchester op. 127, welch letztere gegenwärtig auf einem

wahren Triumphzug durch die Konzertsäle der ganzen musikalischen Welt begriffen ist.

Von den Vokalkompositionen Bossis haben es sein Canti lirici op. 116 und 121 (Carisch & Jänichen) seither zu keiner namhaften Verbreitung bringen können, so Reizvolles sie enthalten.*) Bei der Überfüllung des Marktes ist dies nicht zu verwundern, zumal es sich hier ja um Dinge handelt, bei denen die Frage der Übersetzung ein wichtiges Wort mitspricht. Das ist nun freilich bei den grösseren Werken Bossis erst recht der Fall. Allein hier ist der Fall doch der, dass man sich den Zugang zu diesen Werken, die eine fühlbare Lücke im Konzertsaal auszufüllen bestimmt waren, eben durch eine entsprechende Übersetzung erzwingen muss. Ausgenommen von dieser Notwendigkeit ist allerdings das erste grössere in Deutschland eingeführte Werk Bossis „Canticum canticorum“ (Uraufführung durch den Riedelverein unter Leitung Georg Göhler 1900) bei dem eine Ersetzung des lateinischen Textes durch eine Übersetzung einen Teil, wenn nicht den ganzen Zauber der hieratischen Feierlichkeit des prachtvollen Werks zerstören würde. Steht es doch damit von vornherein auf einem sehr präzisen Standpunkt: es ist das Gebiet spezifisch katholischer Mystik. Sein Inhalt ist die kirchlich bis heute festgehaltene allegorische Deutung des Inhalts des Hohen Liedes: die Vereinigung der menschlichen Seele als Braut mit ihrem himmlischen Bräutigam Jesus Christus. Es kann hier natürlich auf das Detail der Behandlung des Stoffes in Text und Musik nicht näher eingegangen werden. Es genüge in wenigen Zügen nur das Wesentliche zu skizzieren. Da auch die Auswahl, die Bossi aus dem Ganzen des Originals traf, sein eigenstes Werk ist, so darf auch der Vorzug dieser seiner Auswahl voll auf sein Konto gesetzt werden. Und da muss gesagt werden, dass die Zusammenfassung, wie sie natürlich nötig war, die denkbar gelungenste, die Zusammendrängung der Sprachlyrik der wundervollen Dichtung auf ein Volumen,

*) Ein weiteres Liederheft „Visioni pittoriche“ ist ebenso wie ein 5stimmiger a capella Chor „Primavera classica“ nach einer Dichtung von Carducci soeben bei Rieter-Biedermann im Erscheinen begriffen.

wo das Ganze förmlich zur Musik drängte, von selbst Musik ward, voll glühender Empfindung, voll grossartiger Plastik des Ausdrucks, an sich schon der höchsten Anerkennung wert ist. Dass Bossi, wenn er von der kirchlich sanktionierten Auslegung ausgehend, auf ihr fussend und diese seine Grundlage auch äusserlich durch die Wahl der aus dem Officium romanum entnommenen Melodien zu des Thomas von Aquino inbrünstiger Fronleichnamshymne „ecce panis angelorum" ausdrücklich betonend, nicht in ihr stecken blieb, sondern sich in die Region mehr menschlich anmutender glühender Darstellung der Situation erhob, das wird man ihm als Romanen weiter nicht übel nehmen: sinnliche Pracht, schrankenloser Erguss der Gefühlswallung, südlicher Farbenreichtum bei überschäumendem Temperament, das waren allezeit und sind immerdar Dinge, bei denen eine Profanation religiöser Anschauungen dem Romanen auch bei weitgehender Rücksicht auf den sinnlichen Effekt im Grunde fern liegt.

Das weitaus grössere, den Abend füllende Chorwerk Bossis „Das verlorene Paradies" (Leipzig, J. Rieter-Biedermann) ist dem „Canticum" bald auf dem Fuss gefolgt. Schon im Dezember 1903 konnte es, wie schon erwähnt, der „Oratorienverein Augsburg" unter Leitung des Verfassers dieser Skizze aus der Taufe heben, nachdem letzterem vergönnt war, durch seine Mitarbeit an der deutschen Übersetzung dem Werk die Pforten zu unserem deutschen Musikleben überhaupt zu öffnen. Inwieweit dies gelungen ist, müssen natürlich andere beurteilen. Über die textliche Unterlage des Werks und ihre Bedeutung sowie über alle wissenswerten Grundzüge und Einzelheiten seiner musikalischen Komposition hat sich Verfasser in seiner „erläuternden Einführung" des näheren ausgelassen, so dass an dieser Stelle auf diese hinzuweisen wohl genügt. Die Beurteilung, die das grossartig angelegte Werk seither gefunden hat, steht durchweg unter dem Eindruck des grossen und impulsiven Talents, das aus ihm spricht. Um den Weg, den es nehmen wird, braucht uns ebensowenig, wie um die Anerkennung seiner Bedeutung in der an ähnlichen Werken so betrüblich armen Literatur unserer zeitgenössischen Musik

bange zu sein, unbeschadet der Kritik an einzelnen Zügen, der unser Autor um so eher ausgesetzt sein muss, als er sich auf einem Gebiet bewegt, das ihm national ja eigentlich fremd sein musste und auf dem er sich selbst erst den archimedischen Punkt („gebt mir, wo ich stehe!“) zu suchen hatte. Bedauerlicher weise wird das Werk in neuerer Zeit meist mit „Strichen“ aufgeführt, die Bossi selbst in nicht zu rechtfertigender Weise einer Kritik konzedierte, die aber die poetische Grundlage des Werks in schonungsloser Weise zerstören — ein Beweis mehr für die Gedankenlosigkeit, mit der vielfach noch musiziert wird und gegen die Kulturtaten, wie das Zurückgreifen auf Miltons unsterbliches Meisterwerk eigentlich eine verlorene Liebesmühe genannt werden müsste.

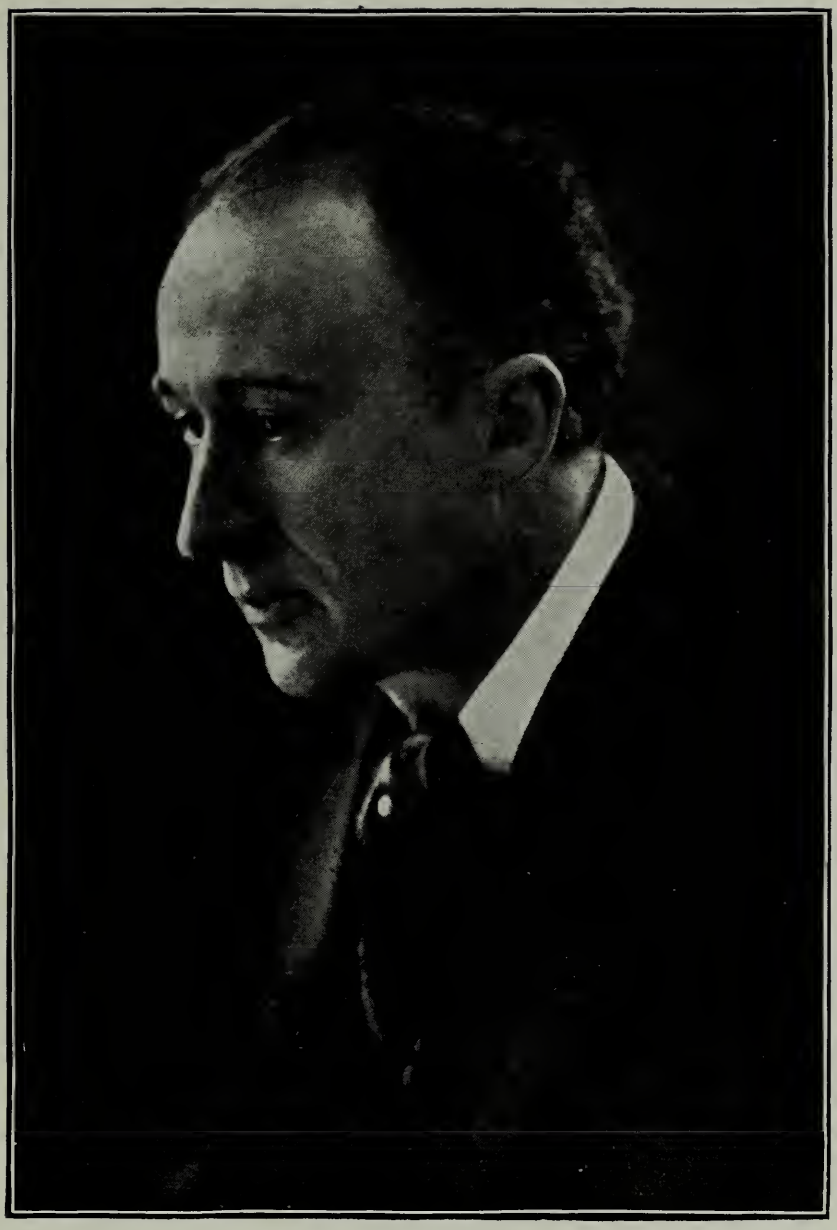
Ausser diesen beiden grossen Werken ist in Deutschland noch ein kleineres Werk für Bariton- (bezw. Tenor-) solo, Chor und Orchester „il Cieco“ — „Der Blinde“ (Rieter-Biedermann) erschienen, dessen Uraufführung in Mannheim stattgefunden hat.

Mit seinem „il Viandante“ („Der Wanderer“) hat Bossi nun, wie schon oben erwähnt, auch in Deutschland den Boden betreten, von dem er sich in Italien in absehbarer Zeit durch eine grosse für die Scala bestellte Oper („Lotosblumen — fior di Loto“) den in Italien massgebenden Erfolg erhofft. Die einaktige Oper ist „lyrisches Drama“ genannt. Das Hauptgewicht liegt in der Lyrik, das Dramatische daran ist mehr accessorisch. Dessenungeachtet ist es reich an echt dramatischer Musik, ja die ganze Musik ist aus angeborenem dramatischem Empfinden heraus geboren, während das orchestrale Gewand die ganze Farbenfülle der koloristischen Phantasie des im Lande der Schönheit und Charakteristik geborenen Autors entfaltet.

Die Übersicht über die ungemein fleissige und energische Tätigkeit Bossis darf nicht abgeschlossen werden ohne den Hinweis auf die ausserordentlich verdienstvolle Wirksamkeit des italienischen Maëstro hinsichtlich der Pflege eines grösser angelegten Konzertlebens in Italien. Er ist der erste, der mit Erfolg Bach und Händel in Italien auf den Schild gehoben hat, er gehört zu den energischsten Vorkämpfern für Wagner,

er pflegt deutsche Musik, wo und wie immer er kann. Welche „Taten“ aber in Italien heute noch zu tun sind, beweist der Umstand, dass Bossis letzte musikalische Grosstat die Aufführung der — „Missa Papae Marcelli“ im Dom zu Bologna war. Was bei uns jeder Kathedralchor als ganz selbstverständliche Leistung von Zeit zu Zeit hinauszustellen vermag, das muss im Vaterland des Palestrinastils erst unter dem Nimbus des Ausserordentlichen mühsam erarbeitet werden!

Enrico Bossi steht noch im aufsteigenden Ast seiner Ruhmeslaufbahn. Er vertieft den Eindruck seiner Musik in Deutschland in neuerer Zeit noch mit Erfolg als ausübender Künstler auf der Orgel und gewinnt, wohin immer er kommt, durch den Zauber seiner ebenso interessanten als liebenswürdigen und bescheidenen Persönlichkeit. Freuen wir uns seines Eintretens in den Kreis derer, von denen unser deutsches Konzertleben vielfache Anregung empfangen kann. Er verdient die volle Hochachtung, die er geniesst, durch Züge, in denen wir Deutsche von jeher die Gewähr innerer Grösse erblickt haben: Ernst, Tiefe, Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstzucht, freudige Anerkennung des Verdienstes Anderer, Verantwortlichkeitsgefühl in seinem eigenen Wirken vor der hohen Mission, die zu erfüllen der wahre Künstler berufen ist.



Frederick Delius.

# Frederick Delius

(geb. zu Bradford [Yorkshire, England] 1863).

# Frederick Delius

von

**Max Chop.**

Bis zum Jahre 1906 war der Name Frederick Delius in der musikalischen Welt wenig bekannt; speziell in Deutschland wusste man von ihm fast ausschliesslich durch die Vermittelung der beiden, als Pioniere und Pfadfinder bekannten Musikdirektoren Professor Julius Buths in Düsseldorf und Dr. Hans Haym in Elberfeld, die für Delius mit nachdrücklicher Begeisterung eintraten und ihm, wenn auch nicht ohne Kämpfe und starke Opposition, den Westen unseres Vaterlandes Schritt für Schritt eroberten. Das war und blieb indessen ein immerhin beschränktes Geltungsgebiet; und da der ausgezeichnete, bedeutsame Komponist zu jenen Leuten gehört, die für die eigene Sache und deren Bodengewinn nicht ein Jota tun, so wäre wohl Delius noch heute der einsam schaffende Unerkannte, hätte nicht der junge, temperamentvolle Leiter des Sternschen Gesangvereins in Berlin, Oskar Fried, im Februar 1906 das grosse Orchesterchorwerk „Appalachia“ auf das Programm eines seiner Konzerte aufgenommen und die Komposition neben seinem eigenen „trunkenen Liede“ den Berlinern präsentiert. Die Tat erregte um so mehr Aufsehen, als man sich dem eigenartigen Zauber der bei der ersten Bekanntschaft fast befremdlich-berührenden Musik gleichwohl nicht zu entziehen vermochte und wegen der absoluten Unvertrautheit mit Schöpfer und Stoff um die Klassifizierung sehr in Verlegenheit geriet. Wer war Delius? Was wollte er mit seiner „Appalachia“ sagen? Wohin mit dem blühenden Stil, der üppigen Instrumentation, der über-

reichen Harmonisierung? All' diese Fragen bereiteten, just wie das Pentagramma dem Mephisto, allseitige Pein. Wohl hatte es in einzelnen Wendungen den Anschein, als wären Vorbilder und Einflüsse zu erkennen; gleichwohl schritt der Komponist mit festem Fusse seinen eigenen Weg, der zu kühn anstrebenden Höhen an steilen Hängen vorüberführte. Man stand mithin vor der ausserordentlich schweren Frage, einem musikalischen Poeten ohne persönliche Analyse, einem bislang ungekannten Genie, den Platz in der Reihe illustrer Geister anzuweisen, und das auf Grund einmaligen Anhörens eines monumental aufgetürmten Werkes in Variationenform, das einen ganz neuen musikalischen Ausdruck einführte, damit den Beginn einer Richtung bedeutete, die erst zu diagnostizieren war. „Appalachia" bot im Gegensatze zu Oskar Frieds „philosophischer" eine Art von „ethnographischer" Musik, sie schildert in Form riesiger Orchestervariationen, zu denen schliesslich auch der Chor hinzutritt, jene Gegenden Mittelamerikas, die vom Alleghanygebirge (Appalachiansystem) durchzogen sind, Alabama, die mittleren atlantischen Staaten, Massachussets bis zur Mündung des St. Lorenzstroms. Und der Tonmaler Delius legitimierte sich als reifer Künstler von ausgesprochener Individualität und Eigenart. Mochte man, infolge der Seltsamkeit der Erscheinung noch unfrei im Urteile, auch hier und da Bedenken erheben gegen die Willkür der harmonischen Gestaltung, gegen die Form und die Anwendung der Mittel, mochte auch der Gebrauch der übermässigen Intervalle, der Nonenakkorde, der beispiellos dastehenden Übergänge und das ruhelose Ineinandergreifen verwegenster Modulationen fremd anmuten, dem Eindrucke, dass man hier einer ganz bedeutenden, schöpferischen Kraft gegenüberstehe, konnte sich niemand entziehen. Tönende Farben und Farbenmischungen standen in Überfülle zu Gebote, gleichviel ob der Poet die tropisch-üppige Landschaft am Mississippi, den Urwald Floridas mit der über ihm ruhenden Mittagsschwüle schilderte oder die Volksgesänge der Neger in ihren eigenartigen Rhythmen und Akkordfolgen einbezog. Delius erwies sich als Impressionist Selbst dem Chore war mit Ausnahme einer a capella-

Variation keinerlei dominierende Rolle zugewiesen, er unterstützte fast ausschliesslich die Klangwirkung. Und — wie merkwürdig! — über all' dem unruhigen Akkordgewoge, dem wundersamen, tönenden Farbenspiele, lag im Gesamteindrucke eine fast objektive Ruhe, wie sie die Nähe eines Meisters verrät, der über seiner Aufgabe steht und die Wirkung mit künstlerischer Berechnung abwägt. Etwaige Längen der Form vergass man über das, was der Tondichter an Neuem zu sagen und zu gestalten wusste. So hielt Delius mit einem seiner reifsten Werke den Einzug in die Reichshauptstadt. Der Empfang war nicht übermässig spontan, wie überall da, wo etwas Neues, teilweise unerhört Grosses auf der Bildfläche erscheint und den Besitzstand anderer bedroht. War das Publikum so wenig durch Richard Strauss u. a. vorbereitet? Fühlte es sich in der Tat von der Berührung durchaus befremdet, weil ihm jede Beziehung nach rückwärts unterbunden war? Oder spielte auch grundsätzliche Opposition eine kleine Rolle, weil es vielleicht zum Bewusstsein kam, dass hier Götzen mit Göttern vertrieben werden sollten? Jedenfalls stand der frostige Willkommengruss des nordischen Publikums in seltsamem Gegensatze zu der Farbenglut des in Tönen gemalten Südens „Appalachia".

Als dann auf dem Programm des Tonkünstlerfestes zu Essen im Sommer 1906 ein neues Werk von Delius: „Sea-Drift" („Im Meerestreiben") für Baritonsolo, gemischten Chor und grosses Orchester erschien, stand die Kritik der Eigenart des Komponisten schon nicht mehr so fremd gegenüber; sie sprach von wundersam erdichteter, erträumter und erfühlter Musik, von sublimer Kunst und präraffaelitischer Zartheit, von weicher Ruhelosigkeit, allerdings auch — und zwar irrigerweise — von französischem Einflusse, speziell von dem Debussys, von germanischem Wesen und germanischen Urkeimen in romanischer Entwickelung, von einer Musik, die mit zartem, violettem Schleier überdeckt sei; auch den Impressionisten erkannte man heraus, der nur äusserlich zusammenhanglos in seinen Stimmungen erscheine, während in dem bald wehmütig, bald wild schmerzlichen Grundtone Natur und Mensch

in eins zusammenflösse, — grausam erhabene Natur und innigbewegter Mensch. Jedenfalls waren all' die Urteile in dem Hauptpunkte einig, dass es sich um ein hochbedeutsames Werk mit originellem Stil und selbständiger künstlerischer Auffassung handle. — Was die Behauptung anlangt, dass Delius von den modernen Franzosen, speziell von Debussy, beeinflusst worden sei, so mag diese hier ein für allemal Widerlegung finden. Delius wohnt zwar seit vielen Jahren auf französischem Boden, kennt aber französische Musik sehr wenig, französische Komponisten noch weniger, vor allem weder Charpentier noch Debussy. So war auch das Nachtstück für grosses Orchester „Paris" geschrieben, ehe Delius Charpentiers „Louise" hörte. Die Musik beider Tondichter, Charpentiers und Delius, ist so grundverschieden, wie nur möglich; Charpentier treibt an der Oberfläche, Delius strebt nach der Tiefe. Die Ähnlichkeit zwischen beiden beruht lediglich in der Benutzung der „cris de Paris". Auch in „Sea-Drift" findet sich keine Spur von Debussy, noch nicht einmal in den äusserlichsten Wendungen. Das sind also Irrtümer, die vielleicht darin ihre Erklärung finden, dass die modernen Franzosen, speziell Debussy und seine Schule, von Edvard Grieg und den modernen Russen beeinflusst worden sind, ein Stadium, das Delius als Anfänger durchmachte, aber sehr bald überwand. Er war eng mit Grieg befreundet, den er als Schüler des Konservatoriums in Leipzig kennen lernte. Dazu kam, dass Delius bereits damals die Naturschönheiten Norwegens auf langen, einsamen Bergtouren kennen und lieben gelernt hatte. Von den jungen Russen zeigt er sich jedenfalls nirgends beeinflusst, seine grossen musikalischen Eindrücke verdankt er Bach, Wagner und Chopin; indessen lassen sie sich, in einer starken, selbständigen Natur verarbeitet und zu Eigenem gemacht, nicht mehr verfolgen, wie bei anderen, schwächeren Poeten, und verschmelzen vollständig mit den Natur-Stimmungseindrücken, die der Deliusschen Musik das ihr charakteristische Gepräge verleihen und einzig bestimmend für den dichterischen Gehalt bleiben.

Frederick Delius steht in der Vollkraft seiner Jahre; er ist 1863 in Bradford (Yorkshire, England)

als Sohn deutscher, aber in England ansässiger Eltern geboren. Die Lust zur Musik offenbarte sich bei ihm bereits im Kindesalter, wo er Violine spielte. Mit dieser von Jahr zu Jahr tiefer wurzelnden Neigung in Widerspruch stand der elterliche Wille, der ihn für den Kaufmannsstand bestimmte. Als Delius zwanzig Jahre alt war, wandte er sich nach Florida, der Stätte, von deren reichen Naturschönheiten er als späterer Musiker und Tonbildner die nachhaltigsten Anregungen empfangen sollte. Hier im subtropischen Süden lernte er als Pflanzer auf einer einsamen, weltverlorenen Orangen-Plantage die Natur studieren und sich mit sich selbst und einem reichen, vertieften Innern bescheiden: er brauchte keine Menschen da, wo eine südliche Umgebung aus tausend Wundern zu ihm sprach. Die Keime, die dürftiger Musikunterricht in der Jugend- und Jünglingszeit gelegt hatte, entwickelte er durch fleissiges Studium weiter und lernte, ganz auf sich angewiesen, die Selbständigkeit in Handeln, Denken und Gestalten. Die Psychologie des Künstlers wird aus dem Lebensgange durchaus klar. — Nach einigen Jahren des Verweilens in Florida führte ihn sein Sehnen nach der eigentlichen Heimat, nach Deutschland, dem Lande der Musik. Am Leipziger Konservatorium genoss er den Unterricht Carl Reineckes und Jadassohns, — ein rein formeller Abschluss seiner Laufbahn als Lernender. Seit etwa 16 Jahren lebt er in Frankreich, teils in Paris, teils in der Nähe der französischen Kapitale, seit 1897 in Grez sur Loing, wo er fast alle an die Öffentlichkeit gelangten Werke niederschrieb. Wohl war Delius bereits vor 1897 kompositorisch tätig; allein sein unerbittliches, strenges Selbsturteil verwarf alles, was dem männlich-künstlerisch prüfenden Blicke des Fertigen gegenüber nicht bis in Kleinigkeiten hinein Stand hielt. So besitzen wir von ihm (nach chronologischer Folge geordnet) an Hauptwerken: 1. Eine Legende für Violine mit Orchesterbegleitung (1892); 2. Die Fantasie-Ouvertüre „Over the hills and far away“ („Über die Berge in die Ferne“, 1893), im Jahre 1897 von Musikdirektor Dr. Haym-Elberfeld als erste Delius-Komposition in Deutschland zur Aufführung gebracht; 3. Ein Klavierkonzert in Cmoll

mit Orchesterbegleitung (1897), im Winter 1906—7 vollständig umgearbeitet, das Professor Julius Buths im Herbst 1904 unter Dr. Hayms Leitung in Elberfeld, dann in Düsseldorf und anderen Städten spielte; 4. „Norwegische Suite", Zwischenaktsmusik zu G. Heibergs satirischem Drama „Folkeraadet" (1897 in Christiania unter furchtbarem Krawall und energischen Demonstrationen wegen der Benutzung und etwas satirischen Anwendung der norwegischen Nationalhymne aufgeführt); 5. Das 1904 am Elberfelder Stadttheater herausgebrachte Musikdrama „Koanga" (1896/97); 6. „Lebenstanz" (1898), Tondichtung für grosses Orchester (Uraufführung in Düsseldorf, Januar 1904, durch Prof. Buths); 7. „Paris", ein Nachtstück („Impressions de nuit", 1899—1900) für grosses Orchester (Uraufführung in Elberfeld durch Dr. Haym, später in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und Brüssel wiederholt); 8. Das Musikdrama „Romeo und Julie auf dem Dorfe" (1900/2) nach Gottfried Keller mit eigenem Texte von Delius (das Werk erlebte am 21. Febr. 1907 an der Berliner komischen Oper seine Uraufführung unter Kapellmeister Cassirer, einem der eifrigsten Delius-Vorkämpfer); 9. „Margot la Rouge" („Eine Nacht in Paris", 1902), Musiktragödie in einem Aufzug; 10. „Appalachia" (1903), Tondichtung für grosses Orchester und Chor (Uraufführung durch Dr. Haym in Elberfeld dem Prof. Buths auf dem Niederrheinischen Musikfeste 1905 und Oskar Fried in Berlin, Februar 1906, folgte); 11. „Sea-Drift" („Im Meerestreiben", 1904) für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester (erste Wiedergabe auf dem Tonkünstlerfeste zu Essen im Sommer 1906); endlich: „Eine Messe des Lebens" für Soli, Chor und grosses Orchester als jüngste, einen ganzen Abend füllende Komposition.

Von den angeführten Werken sind bislang nur zwei erschienen: „Appalachia" und „Sea-Drift" im Verlage der „Harmonie", Berlin (neben fünf stimmungsvollen Liedern nach dänischen (Texten); die übrigen dürften demnächst herauskommen. Der Komponist tut für seine Werke gar nichts; fern liegt ihm die Reklame moderner Produktion. Er glaubt, dass sich ein Kunstwerk, sofern es Wert und Bedeutung hat, von selbst zur Geltung bringen

muss; auf diesen Grundsatz ist es zurückzuschreiben, dass die Welt von Delius so wenig kennt, trotzdem er seit vierzehn Jahren am grossen Webstuhl steht und schafft. Musikdirektor Dr. Haym hat als Erster in Deutschland Musik von Delius erklingen lassen, er war es, der Delius eigentlich entdeckte und trotz des beständigen Protestes der Elberfelder, trotz erbitterter Kämpfe mit dem Vorstand der Konzerte, seine Kompositionen durchsetzte. Er lud die Kollegen von Nah und Fern ein, um sie mit den neuen, so eigenartigen Werken bekannt zu machen; aber nur der vorwärtsschauende, vortreffliche Professor Buths in Düsseldorf erkannte den Wert und trat gleichfalls für Delius ein. Infolge der Elberfelder Konzertaufführungen erbat sich das dortige Theater das Material zur Neger-Oper „Koanga", die jedoch liegen blieb, da sich der derzeitige Kapellmeister für die Musik nicht interessierte. Noch vor Einreichung von „Koanga" hatte Delius unter Hertzs Leitung in London ein grosses, von Publikum und Presse vielbeachtetes Orchesterkonzert veranstaltet und bei dieser Gelegenheit den zweiten Aufzug des Bühnendramas aufs Programm gesetzt. Dadurch war die Welt aufmerksam geworden. Fritz Cassirer, zur Zeit Kapellmeister an der Berliner Komischen Oper, damals in Elberfeld, entdeckte die „Koanga"-Partitur und war von ihren Schönheiten derart begeistert, dass er im März 1904 an der Elberfelder Bühne das schwierige Werk vorzüglich zur Aufführung brachte, wie er auch jetzt „Romeo und Julie auf dem Dorfe" in Berlin herausbrachte. Cassirer machte mich in liebenswürdiger Weise mit dem neuen Werke bis in Einzelheiten hinein bekannt, ich halte ihn für den prädestinierten Interpreten von Delius, weil er infolge seiner genauen Kenntnis des Künstlers und Menschen den Gehalt dieser Musik restlos zu erschöpfen und die Eigenart in einer Weise zu betonen versteht, die sinnfällig wirkt, ohne aus dem Rahmen des Künstlerisch-Abgeschlossenen herauszutreten. Das Werk erregte bei der Uraufführung an der Komischen Oper grosses Aufsehen, der Erfolg beim Publikum war ein ausserordentlicher, tiefgehender, bei der Kritik — wie immer in derartigen Fällen — geteilt. Freilich mag dabei in Rücksicht gezogen werden, dass

die Berliner Komische Oper, in der „Hoffmanns Erzählungen", „Pariser Leben" u. a. ihre Triumphe feiern, nicht der Platz für ein tiefernstes Werk vom dramatischen und musikalischen Werte „Romeo und Julies auf dem Dorfe" ist. Das Dekorative und äusserlich Szenische war von der Regie wohl einigermassen getroffen worden, dem Stile stand sie hülflos gegenüber, ebenso wie Sänger, Chor und Ochester (trotz Cassirers anfeuernder Leitung) ihren Aufgaben so ziemlich Alles schuldig blieben. Wenn gleichwohl das Werk einen so ergreifenden Eindruck hinterliess, wird der Rückschluss auf seinen eminenten Innenwert nicht schwer. Der zweite Aufzug mit dem Traume der beiden Liebesleutchen birgt so viel des Köstlichen und Überwältigenden, zeigt Delius als Dramatiker und Symphoniker in einem so hellen Lichte, dass es kaum Jemanden geben dürfte, der die Berührung mit einem genialen Geiste leugnen kann. Auch die Technik und Eigentümlichkeit seines musikalischen Aufbaus ist keineswegs so schwierig, wie sie sich beim ersten Blicke vielleicht ausnimmt. Trotz der kühnen, harmonischen Kombinationen klingt doch alles und ist im Ausdruck von zwingender Grösse, in der Schilderung voll blühenden Lebens. Bedingung bleibt, die Orchesterwerke eines Delius nicht nach dem Klavierauszuge zu bemessen; denn diese Klavierauszüge klingen samt und sonders nicht, weil alles orchestral gedacht ist und es zur Unmöglichkeit wird, die vielstimmige, tönende Schilderungspracht eines Delius auf den beschränkten Part zweier Hände zu reduzieren. — Übrigens sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass die Gattin unseres Meisters, Frau Jelka Delius geb. Rosen, eine bekannte Malerin, auch zugleich die Übersetzerin ihres Gatten ist, dem der konventionelle Stil der Berufsübersetzer mit den banalen Reimen verhasst bleibt und der die seiner Musik angepasste, impressionistische Art der Übertragung durch die seinem Ideenfluge folgende Lebensgefährtin natürlich vorzieht.

Bevor ich mich der Bewertung Deliusscher Musik zuwende, noch einige Worte über den Menschen im Künstler und den Künstler im Menschen! Frederick Delius ist, wie bereits gesagt wurde, eine wenig zu be-

einflussende Natur, vielmehr beeinflusst er seine Umgebung. Freimütig und mit der Naivität des echten Menschen sagt er seine Meinung, ohne damit die zu kränken oder zu verletzen, denen sie gilt. Konventionelle Umwege oder gar Lügen sind ihm unmöglich. Als originelle Natur umschliesst er zwei Seelen, die des Grossstädters und des in weltverlorener Stille Schaffenden. Man lernt ihn nur im Freien draussen auf dem Lande fern vom lärmenden Getriebe ganz kennen; dorthin treibt es ihn auch sehr bald wieder aus dem Gewühle der Weltstadt, um auszuströmen. Wenn er schafft, lebt er gern für sich allein und der Verkehr in Grez sur Loing, der ohnehin auf ein Minimum beschränkt bleibt, wird alsdann ganz unterbunden. Er braucht die Einsamkeit. Von Natur aus das Gegenteil von einem Streber, hält sich Delius nur immer für kurze Zeit in grossen Städten auf und ist nie dazu zu bewegen gewesen, aus eigener Initiative einen Schritt für sein Bekanntwerden, für die Popularisierung seiner Kompositionen, zu tun. In der Natur, im Freien draussen auf dem Lande fühlt er sich am glücklichsten; wäre er durch einen Beruf an die Stadt gebunden, so würde ihm der üppig quellende Born der Ideen versiegen. So reiste er unmittelbar nach dem Aufsehen erregenden Londoner Orchesterkonzerte ab, bekümmerte sich um nichts mehr, wollte von nichts etwas wissen, da er durch das erstmalige Anhören seiner Werke in orchestraler Wiedergabe das Ziel erreicht zu haben glaubt, dem die Veranstaltung selbst zustrebte. Dabei ist von reaktionärer Seite wenigen Komponisten das Leben so schwer gemacht worden wie Delius. Wie alles Neue und Geniale, so hat man auch ihn mit grösster Erbitterung bekämpft, ohne sonderlich wählerisch bezüglich der Waffen zu sein. Indessen umschloss die Art der Kriegsführung zugleich das tröstliche Zugeständnis der Bedeutung; um einen ungefährlichen Gegner zu schlagen, entbietet niemand die letzten Reserven auf den Kampfplatz. Oft hat Delius sich selbst gewundert, dass ihm in diesem heftigen Streit der Meinungen über seinen Wert oder Unwert nicht die Lust am Schaffen abhanden kam. Indessen für ihn sind das schliesslich alles Äusserlichkeiten, das Be-

wusstsein innerer Bestimmung ist zu stark, um ertötet zu werden. Und die Erkenntnis solch' kluger Lebensweisheit kam ihm glücklicherweise leicht, weil er erst als reifer Mann und fertiger Künstler, nicht als Werdender, an die Welt mit der Frage nach der Bewertung herantrat. Er ist Optimist und liebt das Gesunde, das Frohe, das Leben. In seiner ganzen Persönlichkeit steckt nichts Morbides, wenn es ihm auch mitunter von der Kritik untergeschoben wurde. Die innere und äussere Gesundheit liess ihn denn auch leicht über Zeitkrankheiten hinwegsehen, mit denen ihn die Öffentlichkeit in Berührung brachte und die er nie als normalen Zustand, sondern eben immer als abnormales Symptom erkannte. Die bleibenden Eindrücke für sein künstlerisches Schaffen bot ihm der Aufenthalt in Florida und der Süden Nordamerikas; das spricht direkt aus „Koanga", „Appalachia", aus „Sea-Drift" und aus dem blühenden Orchesterstil. Dort gewann er in der Einsamkeit auch die Grundsätze einer mit dem Künstler in absoluter Harmonie stehenden Lebensführung und damit den geschlossenen, nach aussen widerstandsfähigen, im Inneren zu bilderreicher Gestaltung stets bereiten Charakter. —

Die Bewertung des Musikers Delius wird sich in Rücksicht auf den immerhin knappen Rahmen eines Essays nicht auf Einzelheiten einlassen können, vielmehr die markanten Linien im Auge zu behalten haben, die das Typische, das Originelle, an ihm ausmachen. Delius steht auf den Schultern von Richard Wagner und Sebastian Bach; das Fundament seines künstlerischen Lebensbaus ist mithin das einzig richtige, soll von einer massgebenden und bestimmenden Bedeutung seines Stils und von innerem Werte für die Gegenwart und Zukunft die Rede sein. Wir wissen, dass für das Kolorit in der Jugend Edvard Grieg beeinflussend war, für die abgeklärte, fliessende Form Chopin. Allein bereits in „Appalachia" kann man deutlich gewahren, dass sich die Anregung von Grieg ganz verloren hat, in den letzten Werken ist ebenfalls keine Spur zu entdecken. Delius' hauptsächliche Bedeutung liegt in der eigenartigen, wirklich originellen Harmonik, wie sie z. B. in „Appalachia" mit so zwingender Sinnfälligkeit zutage

tritt, ohne über die rein künstlerische Intuition hinauszuwachsen; sie ist vielmehr mit dieser aufs engste verbunden, aus ihr unmittelbar abgeleitet. Im Tondichter setzen sich alle Eindrücke in diese Form um und der Transformationsprozess bleibt so natürlich, dass er dem musikalischen Hörer nirgends als gewollt zum Bewusstsein kommt. Das reiche Innenleben des beobachtenden Schöngeistes veranlasst die reiche Harmonik, die mit der Kühnheit der angeregten Idee wächst und zu den wunderbarsten Gebilden führt, die tönend das Ohr berühren, wie der Blick sich etwa von einer farbensatten Tropenlandschaft, von den leuchtenden Wundern der Meerestiefe gefesselt fühlt. Delius geht hier, wie auch in der ausserordentlich feinsinnigen Instrumentation ganz eigene Wege, die ihn von der Schar der Wagner- und Strauss-Nachfolger weit abseits auf eine nur ihm zugängliche Märcheninsel geführt haben. Solch selbstherrliche, nicht, wie bei Richard Strauss von der Kontrapunktik bedingte Harmonik verleiht seinen Kompositionen etwas direkt Berauschendes, eine Wahrnehmung, der sich niemand entziehen kann, ohne mit seiner inneren Empfindung in Zwiespalt zu geraten oder sie zu verleugnen. Die melodische Erfindung quillt überreich und die thematische Arbeit wird mit so spielender Leichtigkeit erledigt, dass sie nirgends als Merkmal auffällig hervortritt. All' solche Dinge sind bei Delius selbstverständlich. Seine „Lebensmesse" ist die einzige Komposition, die in einer Doppelfuge für achtstimmigen Chor und Soli über die Worte: „Das ist ein Tanz über Stock und Stein" das formale Element auch äusserlich präzisiert und dem Pedanten zuruft: „Hier lege deine Masse an, wenn du den Kontrapunktiker rite und nach Zentimetern messen willst!" Indessen ist eine derartige Legitimation ja nur für den notwendig, der ausschliesslich in geschlossener Form nach kontrapunktischer Kunst sucht, weil er sie in der offenen, frei dahinfliessenden nicht zu entdecken versteht. In dieser Hinsicht führt auch der zweite Akt von „Romeo und Julie auf dem Dorfe" mit der Traummusik zu eigenartigen Entdeckungen. Delius steht eben so souverän über der Form, dass sie sich ihm unter den Händen gefügig gestaltet. Dabei ist alles auf knappste Massen angewiesen; es

wird zur Unmöglichkeit, in der Instrumentation etwas zu streichen oder hinzuzufügen. Im Gegensatze zu Rich. Strauss, der hier ad libitum vier Saxophons mitgehen lässt, dort die verstärkte oder verringerte Besetzung in das Belieben des Orchesterleiters stellt, weist diese Musik jedes Experiment zurück. Sie bedeutet eben das fertige Kunstwerk eines Meisters, wie ein Gemälde, dem kein nachträglicher Pinselstrich, eine Skulptur, der keine Verbesserung mehr nötig ist. Natürlich muss die absolut richtige Bemessung der Mittel zu der Folgerung führen, dass Delius mit kühl abwägendem Verstande und völlig ungetrübtem Blicke für die Masse an die Niederschrift seiner Gedanken geht. Der Kampf der Gegensätze, die Mitleidenschaft bei der Konzeption der Idee, bei der Geburt des Werkes, all' das liegt abgeschlossen hinter ihm. Wenn er das Produkt seiner inneren Welt in die äussere Form kleidet, steht er mit leidenschaftsloser Ruhe über dem Werke als sein echter Meister, er hat sich durch den Stoff hindurchgerungen, ihn seiner Absicht vollkommen untertan gemacht. Stimmungsmalerei ist sein Feld, — nicht Tonmalerei. Hat er sich aber an der Stimmung selbst berauscht und geht daran, sie in Tönen zu formen, dann wählt er mit genialer Sicherheit und die Mittel fliessen ihm üppig zu. Hierin liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen Frederick Delius und Richard Strauss; bei letztgenanntem übernehmen Verstand, Witz, Esprit oft die Führung. Trotzdem Delius deutscher Abstammung ist und im wesentlichen deutsche Meister auf sich hat einwirken lassen, findet man in seiner Musik wenig von dem, das der deutschen Kunst das typische Gepräge verleiht, vom Behaglich-Beschaulichen. Für diesen Mangel wird die Phantasie entschädigen, die rastlos tätig, Bild auf Bild hervorzaubert und in klingenden Farben wiedergibt. Fein abgetönte Landschaftsbilder, im elegischen Grundtone schwelgende Stimmungen z. B. in „Sea-Drift" das vom Weibchen verlassene Vogelmännchen, in „Appalachia" das dem Untergange geweihte Negervolk, in „Koanga" um ein ähnliches Sujet krystallisiert: Die Liebe Koangas, des als Sklaven verkauften, afrikanischen Negerprinzen, zur Sklavin Palmyra mit all' den erschütternden Konflikten, wie sie

menschliche Bestialität ausbrütet, und dem gemeinsamen Tode der Liebenden. Der lebhaften Handlung geben die Bilder des Plantagenlebens, des Urwaldes, fantastische Negertänze den eigenartig wirkungsvollen Untergrund. — Ein hervorragendes Stimmungsbild bietet auch das Nachtstück „Paris“ mit seinem Gegensatze innerhalb der rätselhaften Stimmen der nächtlichen Riesenstadt — geheimnisvoll, schwelgerisch, ausgelassen, schmachtend, lustigtoll, als Farbmischung das Gedicht: „Rätselvolle Stadt! Die du schläfst, wenn das Volk geschäftig drängt nach Arbeit und Freuden, und nur erwachst, wenn weich dunkelndes Zwielicht alle Dinge geheimnisvoll färbt; Stadt der Freuden, der seltsamsten Empfindungen, der laut tönenden Musik und Tänze, der schönen und geschminkten Frauen. Verschwiegene Stadt! Unverschleiert nur dem, der den Tag fliehend, heimkehrt im blassen Blaulicht des kaum anbrechenden Tages und in Schlaf sinkt beim Licht der erwachenden Strassen in grauem Morgendämmern!“ — Die „Lebensmesse“ verwertet die heroischen und elegisch-idyllischen Stimmungen von Friedrich Nietzsche's: „Also sprach Zarathustra“ in ganz eigenartiger, ergreifender Weise, wohl eines der bedeutendsten und originellsten Werke für Chor, Solo und Orchester, das wir besitzen.

Was Delius bisher der Öffentlichkeit vorgelegt hat, war reife Frucht; der Beweis seiner Künstlerschaft ist ihm überall geglückt, wo er die Menschheit mit seines Herzens und Geistes Kindern in Berührung brachte, — teilweise aus der Negative; allein solche Beweisführungen sind oftmals schlagender als die positiven, namentlich dann, wenn ihnen Erfahrungen und Historie ein bedeutsames Relief geben. Dass seine Werke noch nicht Allgemeingut geworden sind, liegt ebenso an der Exklusivität ihrer Fassung und Tendenz, wie am Autor selbst, der kein Mann der Propaganda für die eigene Person ist und schon dadurch so ausserordentlich vorteilhaft sich vom Gros der Tagesgrössen und ihren Kliquentreiben abhebt. Seine ernste, verinnerlichte Natur mit dem aus Herbheit und schwelgerischem Sichversenken kombinierten Zuge, die Grösse seiner Tragik, die faszinierende Kraft seiner Stimmungsmalerei, die neuen, oft unerhörten und doch so blendenden

Schmelz erzeugenden Farbenmischungen, die Behandlung des Orchesters, — alles dies schreitet auf unbetretenen Pfaden dahin, — es ist originell, dabei packend und zum unmittelbaren Miterleben zwingend. Ich glaube bestimmt aus Delius' Kompositionen den bedeutsamen Fingerzeig zu erkennen, der von Richard Wagner aus nach vorwärts deutet; von hier aus ist die Brücke über die weite Kluft möglich, die das nachwagnerische Epigonen- und Sektierertum verschlang, und die uns vom Wunderlande einer neuen Kunst trennt.

# Dr. Friedrich Hegar

(geb. zu Basel am 11. Oktober 1841).

Aufnahme von K. Ressler, K. B. Hofphotograph, Augsburg.

## Friedrich Hegar.

# Dr. Friedrich Hegar

von

**Eduard Trapp.**

Mit Recht feiert die Schweiz in Friedrich Hegar einen ihrer bedeutendsten Musiker. Sein Name ist in der ganzen musikalischen Welt rühmlichst bekannt geworden, in erster Linie durch die herrlichen Balladen für Männerchor a capella, die heute zum eisernen Bestand des Repertoires aller ernstzunehmenden Gesangvereine gehören.

Von seinem Lebens- und Entwickelungsgang sei kurz folgendes berichtet: Geboren am 11. Oktober 1841 in Basel als Kind einer sehr musikalischen Familie erhielt Hegar seinen ersten Klavierunterricht von seiner Mutter, während Konzertmeister Höfl sein Lehrer im Violinspiel wurde, in welchem er schon als Zwölfjähriger so weit vorgeschritten war, dass er in den Quartettabenden des Hauses die erste Violine übernehmen konnte. Nachdem er während einiger Zeit durch den Basler Organisten Rud. Löw in die musikalische Theorie eingeführt worden war, bezog Hegar im Jahre 1857 das Leipziger Konservatorium und blieb daselbst drei Jahre lang Schüler von Ferd. David, Moritz Hauptmann, Jul. Rietz und Ernst Friedr. Richter. Für seine violinistischen Fähigkeiten spricht der Umstand, dass er schon als Konservatorist im Gewandhausorchester Aufnahme fand. Im Sommer 1860 nahm er in dem berühmten Bilseschen Orchester in Warschau eine Stelle als erster Geiger an, kehrte aber im darauffolgenden Winter zu erneuten Studien nach Leipzig zurück. Nach kurzem Aufenthalt in London und Paris wurde Hegar von Julius Stockhausen, der damals in seiner elsässischen

Heimat Gebweiler einen gemischten Chor und einen Orchesterverein ins Leben gerufen hatte, dazu ausersehen, ihn in der Leitung dieser Vereine, während seiner durch Konzertreisen veranlassten häufigen Abwesenheit zu vertreten. In engem Verkehr mit dem grossen Vortragskünstler brachte er hier zwei Jahre zu, die er selbst zu den fruchtbringendsten und schönsten seines Lebens zählt. Nur ein schmeichelhafter Ruf an die Stelle eines Konzertmeisters und Chordirigenten des Züricher Stadttheaters konnte ihn veranlassen, die nach allen Richtungen hin so angenehme Position in Gebweiler aufzugeben und im Herbst 1863 nach Zürich überzusiedeln, wo man sein hervorragendes Direktionstalent sehr bald erkannte und ihm schon nach Jahresfrist den Kapellmeisterposten an der Oper übertrug. Im Herbst 1865 wurde Hegar zum Dirigenten des Gemischten Chores Zürich und der Abonnementskonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft gewählt. In seiner langjährigen Tätigkeit in diesen Stellungen — die Direktion des Gemischten Chores hat er 1901, diejenige der Abonnementskonzerte erst mit Ablauf der Saison 1905/6, also nach rund vierzigjährigem Wirken niedergelegt — hat sich Hegar um das Zürcherische Musikleben unvergängliche Verdienste erworben. Durch ihn, den Vielseitigen und Weitblickenden erfuhr es eine völlige Neubelebung und da sein erspriessliches Wirken gewissermassen vorbildlich ward für die leitenden Stellen anderer Städte des Heimatlandes, so kann man wohl behaupten, dass der riesige Aufschwung des musikalischen Lebens der ganzen Schweiz im Laufe der letzten fünf Dezennien zum grössten Teile auf das Konto Friedrich Hegars zu setzen ist. Mehrere Jahre leitete er auch den Sängerverein „Harmonie Zürich“ und seit dreissig Jahren ruht in seinen Händen die Direktion der mehr und mehr aufblühenden Zürcher Musikschule, deren Gründung seiner Initiative zu danken ist. Die Universität Zürich ernannte ihn in gerechter Würdigung seiner hohen Verdienste 1889 zum Ehrendoktor.

Als Komponist darf Hegar als eine aussergewöhnliche Erscheinung gelten; er ist kein „Dutzendschreiber“, das beweist die verhältnismässig niedrige Opuszahl 37

bei welcher er heute angelangt ist. Der Schwerpunkt seiner schöpferischen Tätigkeit liegt in der Vokalmusik, speziell auf dem Gebiete des Chorgesangs und zwar wiederum im Besondern des Männergesangs. Hier ist er ein Bahnbrecher, der sich mutig vom ausgetretenen Pfad der Liedertäfelei entfernte, und gänzlich neue Bahnen einschlug, Bahnen, die nur ein grosser Könner, wie es Hegar unbestritten ist, ohne Gefahr, sich zu verirren, betreten und weiterverfolgen konnte. Wir meinen die tonmalerische Verwendung der Chorstimmen. Als Vorzüge treten bei allen Chorwerken, die Hegar — ein strenger Selbstkritiker — der Öffentlichkeit übergeben hat, zu tage: eine gesunde Erfindungskraft von echter Urwüchsigkeit, eine prächtige stets treffsichere Charakteristik, eine geistreiche, niemals gequälte Diktion im Allgemeinen, wie im Besonderen. Und dies alles ohne Überschreitung der Grenzen, welche in technischer und ästhetischer Hinsicht dem Chorgesang gezogen sind. Die Stoffe für seine prächtigen Chöre suchte sich Hegar zumeist bei seinen einheimischen, schweizerischen Poëten, Gottfr. Keller, C. F. Meyer, J. V. Widmann, Ed. Zürcher, Carl Spitteler und Fritz Rohrer; besonders der letztere hat ihn durch seine schwungvollen Dichtungen mehrfach zu besonders bedeutenden, stimmungsvollen Kompositionen begeistert, wir erinnern nur an die Chöre: „Morgen im Walde", „Rudolf von Werdenberg", „Kaiser Karl in der Johannisnacht", „Königin Bertha" u. a. Schon in der ersten Komposition für Männerchor „Morgen im Walde" (op. 4) offenbart sich in einigen stimmungsvollen koloristischen Effekten Hegars ureigenste Begabung; sie tritt noch prägnanter hervor in der nächsten Schöpfung „Abendmahl (op. 5), welchem ein Gedicht Theodor Körners zu Grunde liegt. Der tiefe religiöse Ernst der Szene kommt in der Musik herrlich zum Ausdruck. In edler Deklamation leitet die einem Baritonsolo überwiesene Rede Christi zu einer imponierenden Schlusssteigerung über. Die drei Männerchöre, welche der Autor als op. 8 zusammenfasst, betiteln sich: „Nebeltag" (Ged. v. H. Lingg) „Reutti im Winkel" (Ged. v. J. V. v. Scheffel) und „Bundeslied" (Ged. v. Th. Körner). Es zählen diese drei Chöre vielleicht zu den wenigst bekannten Schöpf-

ungen unseres Meisters, aber sie sind darum nicht die schlechtesten. Ein schönes Ebenmass der Form zeichnet auch sie aus; sehen wir im „Nebeltag“ ein in seiner Grundstimmung grau in grau gehaltenes Tongemälde, welches nur gegen den Schluss hin einige Aufheiterung erfährt, so haben wir in „Reutti im Winkel“ von der ersten bis zur letzten Note eine von sonnigem Humor und himmelstürmender Lebenslust durchdrungene Idylle von packender Schlagkraft. Die Perle unter den drei Nummern aber ist unbedingt das feurige und energische „Bundeslied“, in dem Körners begeisterte Worte die denkbar beste Vertonung gefunden haben. In grossem, einheitlichen Zug ist hier der idealistische Grundton des Gedichts meisterhaft festgehalten und eine Komposition entstanden, die man das Ideal des formvollendeten, die Grenze des Überschwänglichen geschickt meidenden Dithyrambos nennen möchte. Gleichfalls edel aufgefasst ist das Lied „Die beiden Särge“ op. 9, in dem sich der still feierliche Hauptsatz, der die Totengruft des Königs und des Sängers darstellt, und der Mittelsatz mit der wildbewegten Schilderung des Schlachtgetümmels prächtig von einander abheben. Eine mit Recht besonders beliebte Konzertnummer ist op. 11. „In den Alpen“; jeder Akt in diesem Chore bedeutet einen charakteristischen Pinselstrich zur Vervollständigung eines herrlichen Landschaftsbildes. Kräftige Züge sind es, die dieses Gemälde geschaffen, das in seiner Grossartigkeit das nächstfolgende op. 13 „Waldlied“ etwas in den Schatten stellt. Mit op. 15 „Rudolph von Werdenberg“ schuf Hegar eines jener Werke, denen er seinen eigentlichen Ruhm in erster Linie zu verdanken hat. Die schon dichterisch wertvolle Ballade zeichnet sich in ihrer Komposition durch eine eigenartige, sehr charakteristische Harmonik und durch geistreiche, überraschende Einzelzüge aus; ein ritterlicher Zug geht durch das Ganze, dessen Höhepunkt in der Schlachtschilderung erreicht wird. Übertroffen wird diese Tonmalerei kühnsten Wurfes noch in den beiden Chören op. 17 und 18, dem „Totenvolk“ und „Schlafwandel“. Eine Stimmungsgewalt, wie sie im Totenvolk zu tage tritt, hatte man vor dem Erscheinen dieses Chores wohl

in Orchesterwerken, nicht aber in einem a capella-Chor kennen gelernt. Der grausige Text, in welchem der bekannte Schweizer Dichter J. V. Widmann, den Untergang jenes schwedischen Heeres von 10000 Mann schildert, das durchs Tydalsche Gebirge heimkehren wollte und mit Mann und Maus der grimmigen Kälte zum Opfer fiel, ist von Hegar mit einer Musik umgeben, die an dramatischem Ausdruck das höchste darstellt, was mit den knappen Mitteln von 4 Männerstimmen überhaupt geleistet werden kann. Eine plötzliche Wendung vom verminderten Septimenakkord auf C nach Es moll, wie wir sie im „Totenvolk" an der Textstelle „tappt eine Riesenfaust" finden, erscheint auf den ersten Blick mehr als gewagt, sie illustriert aber — realistisch zwar, aber zwingend — und macht dem Hörer die Haut schaudern. Einen versöhnenden Gegensatz bildet der Schluss, der bei siebenfacher Teilung der Stimmen in einer tiefempfundenen, wehmütigen C dur Melodie ausklingt. Eine gewisse Verwandtschaft mit op. 17 finden wir in dem Chore op. 18 „Schlafwandel", welchem Gottfried Kellers gleichbetiteltes Gedicht zu Grunde liegt. Hier führt uns der Stoff in ein afrikanisches Felsental, in dem ein Bataillon der Fremdenlegion von sengender Glut ermattet dahinmarschiert. Im apathischen Halbschlummer denkt jeder der gebräunten Soldaten an die ferne Heimat. Ein Schuss schreckt sie aus diesem Schlafwandel auf und feuert sie zu Mut, Kaltblütigkeit und Tapferkeit an, mit welcher sie die angreifenden Beduinen nach kurzem Kampf in die Flucht schlagen. Jede Situation des Gedichts ist getreu und lebenswarm musikalisch wiedergegeben. Op. 20 „Hymne an den Gesang" möchten wir eine ganz besonders geistvolle, gedankenreiche und aus innerstem Herzen gekommene Komposition nennen, die bei schwungvollem und dynamisch gut abgestuften Vortrag — einen solchen verlangen alle Chöre unseres Meisters — ihre Wirkung nie verfehlen wird. Ein neues Gebiet beschritt Hegar mit den beiden als op. 21 erschienenen Chören „Trotz" und „Der Daxelhofer", dasjenige des feinen Humors, dessen Ausdruck ihm ganz besonders im „Daxelhofer" prächtig gelungen ist. Wie bei fast allen seinen Schöpfungen decken sich auch in

diesen beiden Chören Wort und musikalische Erfindung auf das glücklichste. Mit op. 22 „Weihe des Liedes“ brachte Hegar wieder einen Chor, den man hinsichtlich seiner Anlage im gewissen Sinne dem op. 20 an die Seite stellen kann. Eine eigenartige Deklamation, glänzende Detailmalerei mit originellen Wendungen und packenden Kontrasten, denen niemals der Vorwurf der Effekthascherei gemacht werden kann, das sind die Vorzüge, die den zuletztgenannten Chor ebenso auszeichnen, wie alle übrigen Männerchorschöpfungen. Die guten Eigenschaften, die wir an all den erwähnten Chören priesen, sie sind auch in allen weiteren Werken der gleichen Gattung wiederzufinden: in op. 23 „Gewitternacht“, op. 24 „Die Trompete von Gravelotte“, op. 27 „Die Blütenfee“, op. 28 „Kaiser Karl in der Johannisnacht“, op. 30 „Walpurga“, op. 32 „Königin Berta“, op. 33 „Das Märchen vom Mummelsee“ und op. 36 „Das Herz von Douglas“ (Ballade von Moritz von Strachwitz), dem ersten Männerchorwerk, welchem Hegar grosses Orchester als Ausdrucksmittel beigegeben hat, ohne dem Männerchor (mit Tenor- und Bariton-Solo) seine dominierende Stellung zu nehmen. Das Orchester gibt gewissermassen nur den Hintergrund ab, vor welchem sich der Chor bewegt. Durch die „Arbeitsteilung“ zwischen Chor und Orchester, deren sich Hegar, wie schon erwähnt, in seinen Balladen bisher nicht bedient hat, erheischt das Werk bei einer Beleuchtung von Hegars Schaffen besondere Beachtung. Seine erste Aufführung durch den Wiener Männergesangverein, dessen Ehrenchormeister Ed. Kremser es gewidmet ist, bedeutete einen starken Erfolg für den Komponisten, der die Leitung der Premiere selbst übernommen hatte. Der Referent des „Deutschen Volksblattes“ vom 17. Dezember 1905 schreibt u. a.: „Der Stoff der Ballade war für die kräftige, klangschöne Kunst Hegars wie geschaffen und dieser liess sich denn auch nirgends die Gelegenheit entgehen, die farbenreichsten Klangbilder hervorzuzaubern, wobei er in dem zur Dienstleistung herbeigezogenen Orchester des Konzertvereins die beste Stütze fand. Gleich das dem ersten Chore vorausgesendete Vorspiel wirkt spannend, in noch höherem Grade ist dies bei einem

folgenden, die Seefahrt ausmalenden Teil der Fall. Alle Minen des Orchesters aber lässt Hegar bei der Schilderung der Schlacht springen. Im Übrigen bringt Hegar soviel des Neuen, Schönen und Zutreffenden, dass sein gewaltiges Tonwerk der Literatur als wertvoller Besitz zur Ehre gereicht. Welch frische, kernige Gedanken seiner Feder noch immer entströmen, bezeugte der prächtige Chor „Nun vorwärts Angus“ dessen Wirkung mit jener des „Mannenchores“ aus der „Götterdämmerung“ verglichen werden kann. Ungemein stimmungsvoll ist auch der „Zug durch die Wüste“ geraten. Hier hat Hegar die Eintönigkeit durch einen langgehaltenen Orgelpunkt, über dem sich das Englisch Horn in traurigen Weisen ergeht, vorzüglich wiedergegeben. Die Tondichtung endet mit einem eigenartigen Trauermarsch, dessen ergreifenden Klängen man sich nicht zu entziehen vermag.“

Neben den genannten grossen Männerchorwerken, sind noch eine Anzahl in einfacherem Rahmen gehaltene Chöre Hegars, teils mit teils ohne Opuszahl im Druck erschienen, die auch in ihren einfacheren Formen hohen musikalischen Wertes nicht entbehren, wie op. 29. Vier Gesänge für Männerchor No. 1. Der fahrende Scolar, No. 2. Nachtlied, No. 3. Ein geistlich Abendlied, No. 4. Der Kleine, op. 35. No. 2. Jung Volker, op. 37. Frühlingslied, das stimmungsvolle Schenkendorffsche Lied: „Muttersprache, Mutterlaut“ u. a.

Weniger zahlreich sind die Kompositionen Hegars für gemischten Chor, von denen op. 2 „Hymne an die Musik“, eine glückliche Jugendarbeit von melodischem Fluss und schwungvoller Erfindung heute noch oft auf den Programmen von Festkonzerten figuriert.

Seine grösste und bedeutendste Schöpfung schenkte uns Hegar in dem Oratorium — oder wie es J. V. Widmann als Textdichter selbst genannt hat — dem „dramatischen Gedicht“ in 3 Szenen „Manasse“. Der Stoff führt uns hier in die Geschichtsepoche des jüdischen Volkes nach der Babylonischen Gefangenschaft und handelt von dem Konflikt des Herzens mit herzlosen Gesetzen, von dem Kampf und Sieg, der Gattentreue über Priestergebot und Priesterfluch. In der ersten Szene lobsingen die von der Knechtschaft befreiten

Israeliten Jehova. Ihr Führer Esra erklärt, die zu Baal und Astaroth betenden fremden Frauen seien dem Herren zuwider und verlangt, dass Manasse, der Erstgeborne des Hohenpriesters Jojada, aus der Gemeinschaft gestossen werde, falls er sein heidnisches Weib (Nikaso) nicht von sich stiesse und beistimmend erhebt das Volk neuen Preisgesang auf den König Zion. Hier setzt Hegars ganze Grösse, eine wundervolle Beherrschung der massigen Behandlung der Mittel des Chorgesanges ein und bringt es zu einer überwältigenden Steigerung von höchstem dramatischen Schwung, während der Chor der heimkehrenden Schnitter als ein Kabinetstück poesievoller Komposition gelten darf. In den Gesang der Gatten Manasse und Nikaso fällt unvermittelt der Bote des Rates ein mit der Kunde, dass Manasse sich von der teuren Gattin trennen solle. Dieser bleibt standhaft in seiner Liebe und eins mit ihm erklären sich seine Anhänger in einem begeisterten Chor. In der dritten Szene erklärt Manasse dem Israelitenführer Esra seinen Standpunkt und erntet dafür den Fluch und Bannspruch, demzufolge er mit den Seinigen nach Garizim zieht. In einen überaus wirkungsvollen Schlusschor, ein Loblied auf den über Sonnen und Sternen wohnenden Gott der Liebe klingt dieses herrliche Werk aus, welches reich an Schönheit der Empfindung, Glut des Ausdruckes Hegar in die Reihen der besten Namen unserer deutschen Komponisten stellte. Ein zweites Werk für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester „Ahasvers Erwachen“ (Dichtung von Adolf Frey) ist weniger umfangreich, vereinigt aber ebenso die Vorzüge der Hegarschen Muse in sich. Die ungemein reiche und treffende Verwendung der Tonmalerei, die geschickte musikalische Ausbeutung der verschiedensten Stimmungen, die Meisterschaft in vollendetem Chorsatz treten auch hier überzeugend zu Tage. Den von Ort zu Ort gehetzten Ahasver, dem das ewige Schweigen der hehren Gletscherwelt wenigstens für einige selige Augenblicke erquickende Ruhe bringt, vermochte Hegar mit wirklich psychologischer Kunst zu charakterisieren, und das Ganze gibt sich bei vornehmer Instrumentation als ein in blendenden Farben ausgeführtes Tongemälde von packender Wirkung.

Im Vorübergehen erwähnen wir drei Lieder für vierstimmigen Frauenchor (mit Klavierbegleitung ad libitum) op. 31, die sich durch meisterhafte Stimmführung auszeichnen. An rein instrumentalen Werken schuf Hegar in seiner frühesten Zeit als op. 1 drei Klavierstücke, als op. 3 ein Violinkonzert mit Orchester, als op. 14 sechs Walzer für Violine mit Klavierbegleitung und als op. 25 eine zur Einweihung der neuen Tonhalle 1895 geschriebenen Festouvertüre für grosses Orchester, die als ein überaus schwungvolles Orchesterstück grösste Beachtung verdient.

Wenig bekannt ist Hegar als Komponist einstimmiger Lieder und doch hat er auch auf diesem Gebiete Beachtenswertes geleistet. Aus seinen Liedern für eine Altstimme op. 7, den 5 Liedern op. 19 („Nacht", „Ist es wohl der Geist der Liebe", „Wie sie ruht, die müde Welt", „Was kümmert mich die Nachtigall" und „Stiller Augenblick") und last not least den vier Liedern (op. 26) „Vorübergeh'n", „Ständchen", „Schöner Ort" und „An deinem treuen Herzen" spricht unendlich viel edle Empfindung bei schöner Melodie und herrlicher Harmonik.

Aus der vorstehenden Würdigung von Hegars vielseitigem und erfolgreichem Schaffen dürfte zur Genüge hervorgehen, dass wir es in Hegar mit einer bedeutenden künstlerischen Potenz, mit einer im heutigen Kunstschaffen fast vereinzelt dastehenden starken Individualität zu tun haben.

# Heinrich XXIV.

## j. L. Prinz Reuss

(geb. am 8. Dezember 1855).

Phot. Martin Herzfeld, Dresden.

Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss.

# Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss

von

**Friedrich Keller.**

Zu den zeitgenössischen Komponisten, die bisher durchaus nicht die ihnen gebührende Würdigung erfahren haben, gehört Heinrich XXIV. Fürst Reuss-Köstritz. Es scheint fast, als ob der vielbeneidete Vorzug hoher Geburt für das Bestreben, künstlerische Lorbeeren zu erringen, eher ein Hindernis, als eine Förderung bedeutet. Jedenfalls tun diejenigen, welche in dem Fürsten Reuss nur einen hocharistokratischen Dilettanten erblicken und einer Aufführung irgend eines seiner lange nicht oft genug gehörten Werke mit entsprechendem, bedingtem Wohlwollen folgen, diesem talentvollen Tonsetzer und seinem ernsten, hohen Streben bitteres Unrecht. Ein Komponist, der sich wie Fürst Reuss in unermüdlicher Arbeit und mit nie rastendem Fleisse die Handhabung der kompliziertesten Kunstformen angeeignet hat, der den achtstimmigen Vokalsatz, wie die Gestaltung eines grossen symphonischen oder kammermusikalischen Werkes mit der gleichen Souveränität beherrscht, der hat wohl Anspruch darauf, als Meister unter anderen Meistern zu gelten und den Besten seiner Zeit zugezählt zu werden.

Schon in den frühesten Jugendjahren dokumentierte sich bei dem am 8. Dezember 1855 geborenen Prinzen eine entschiedene, bald bis zur Leidenschaft gesteigerte, Vorliebe für die Kunst der Töne, die in dem väterlichen Hause fleissig gepflegt und praktisch ausgeübt wurde. Der Vater des Komponisten, Fürst Heinrich IV. (geb. 26. April 1821, gest. 25. Juli 1894) war ein gründlicher Musikkenner von durchgebildetem Geschmack und

feinstem Verständnis, dabei selbst vortrefflicher Pianist und eifriger Kammermusikspieler. Er machte sich die erste Entwickelung der musikalischen Anlagen seines Sohnes in väterlicher Liebe, aber auch mit grosser Strenge zur eigenen Aufgabe und pflanzte der jungen Seele die tiefe und standhafte Neigung zu den grossen Klassikern, besonders zu Beethoven, ein, die dem Fürsten Heinrich XXIV. in seinem ganzen Leben treu geblieben ist. Der bevorzugte Wohnsitz der fürstlichen Familie war damals — wie noch jetzt — das Schloss Ernstbrunn in Nieder-Österreich, von wo die alte Kaiserstadt an der Donau in wenigen Stunden zu erreichen ist. So kam es, dass der junge Prinz schon in den sechziger Jahren in Wien Jos. Hellmesbergers Kammermusikaufführungen besuchen und von diesem grossen Künstler die ersten tiefgehenden Eindrücke empfangen durfte. In Wien erhielt er auch die erste Unterweisung im Generalbass von dem alten Domorganisten Diszka. Später wurde in Dresden, wo der Prinz das Vitzthumsche Gymnasium besuchte, der Musikunterricht bei Carl Witting fortgesetzt. Im allgemeinen war der musikalische Studiengang etwas sprunghaft und zusammenhanglos. Das Beste an der glücklichen und raschen Entwickelung des fürstlichen Tondichters tat sein eigenes feuriges Interesse, das ihn zu fortwährendem Selbststudium und schon in frühen Knabenjahren zu eigenen Kompositionsversuchen antrieb. Nach dem Willen des Vaters musste vor allem den Anforderungen des Gymnasiums und später den juristischen Studien an der Universität vollkommen genügt werden. Fürst Heinrich IV. drang sogar darauf, dass das Universitätsstudium seines Sohnes in aller Form mit der juristischen Doktorpromotion abgeschlossen wurde. Erst dann gab er seine Einwilligung dazu, dass Letzterer sich ganz der geliebten Kunst widmen durfte. Während der Universitätszeit in Leipzig, von 1879—1882, genoss der Prinz zunächst den vortrefflichen theoretischen und Kompositionsunterricht des berühmten Thomaskantors W. Rust und hierauf Heinrich von Herzogenbergs. Doch hat wohl erst des Letzteren bedeutsamer Einfluss und der innige Anschluss an diesen eminenten, durch Geist wie Charakter gleich hervorragenden Künstler das

schöne Talent des Fürsten Heinrich XXIV. zu seiner vollen Entfaltung gebracht. H. v. Herzogenberg ist denn auch später bis zu seinem im Jahre 1900 erfolgten Tode der treueste Freund und Berater des fürstlichen Komponisten geblieben. Endlich haben noch Jos. Joachim und namentlich Brahms, zu dem der Fürst seit dem Jahre 1885 in näheren Verkehr trat, grossen Anteil an seinem Schaffen genommen, ihm vielfache Anregung geboten und ihn mit ihrem Rat gefördert.

Wie man in Herzogenbergs Kompositionen sehr häufig einen Hauch Brahmsschen Geistes verspürt, so ist es nicht zu verwundern, dass auch in den Werken des Fürsten Reuss, und zwar namentlich in denen aus seiner früheren Zeit, Brahmssche Wendungen auftauchen. Er ringt sich aber später mit Erfolg davon los und nur eines ist es, worin man seine Schaffensweise auch heute noch mit der jener beiden Meister vergleichen kann. Das ist die treue und respektvolle Beibehaltung der klassischen Formen, welche gewaltsam zersprengen zu wollen ihm ebenso wenig eingefallen ist, wie seinen grossen Vorbildern.

Das Kompositionsgebiet, auf welchem Fürst Reuss sich mit besonderer Vorliebe betätigt hat, ist die Kammermusik. Die ausgesprochene Neigung zu ihr wurde zweifellos schon in sehr früher Zeit durch das fleissige Quartettspiel im väterlichen Hause geweckt. Auf diese Anregung ist auch einer seiner ersten Kompositionsversuche, ein bereits im Jahre 1869 geschriebenes Streichquartett zurückzuführen. Diese Jugendarbeit ist ungedruckt geblieben, wie überhaupt dem als op. 1 im Jahre 1881 veröffentlichten Streichquartett in Dmoll eine ganze Reihe Kammermusikwerke, Klaviersachen und Lieder vorausgegangen waren.

Schon das Quartett op. 1 zeigt — neben manchen noch unselbständigen Gedanken — eine bemerkenswerte Formgewandtheit und durchaus quartettmässigen Stil. Die technische Behandlung der Instrumente ist allenthalben mustergültig. Hellmesberger brachte das jugendfrische Werk in seinen Quartettsoiréen wiederholt zur Aufführung, wie er auch, ebenso wie dies Joachim in Berlin tat, für die späteren Kammermusiksachen des Fürsten unermüdlich eingetreten ist. Im

Druck sind ausser genanntem op. 1 noch vier Streichquartette erschienen, nämlich: op. 11 in F dur, op. 16 in As dur und op. 23 No. 1 und 2 in G moll und Es dur, sowie noch folgende weitere Kammermusikwerke: Streichquintett op. 4 in F dur, zwei Sextette, op. 12 in D moll und op. 17 in H moll, Klavierquintett op. 15 in C dur, Klavierquartett op. 6 in F moll, zwei Trios op. 14 in Cis moll und op. 25 in A dur (letzteres für Pianoforte, Violine und Viola), zwei Sonaten für Klavier und Violine op. 5 G moll und op. 21 E moll, eine Cello-Sonate op. 7 C dur, und eine Sonate für Klavier und Bratsche op. 22 G dur.

Leider verbietet der beschränkte Raum dieser Skizze, auf jedes einzelne dieser Werke näher einzugehen. Allen gemeinsam sind die Vorzüge flüssiger Faktur, schönen Ebenmasses und gewählter Ausdrucksweise. Das Bewusstsein, dass Wohlklang das innerste Wesen der Tonkunst ist, kommt dem Fürsten Reuss nie abhanden, wie leider manchem unserer modernsten jüngeren Komponisten.

Auf einige der genannten Kammermusikwerke sei jedoch hier mit besonderem Nachdruck aufmerksam gemacht und zwar in erster Linie auf das Streichquartett op. 16 in As, welches einen sehr glücklichen Wurf bedeutet und in dem der Komponist aus wertvollem thematischen Material ein ganz meisterliches Stück aufgebaut hat. Das Werk ist echtem Schaffensdrang entsprungen und scheint in einem grossen Zuge geschrieben zu sein. Es wäre schwer, einem der drei Sätze den Vorzug zu geben. Der erste — Allegro un poco vivace, $^3/_4$ — fesselt gleich von Anfang an durch das in schönen melodischen Linien geführte Hauptmotiv und durch seine geschickte Kontrapunktik. Ein reiches Leben webt in den vier Stimmen, dabei ist alles durchsichtig und klar und klingt ganz vortrefflich. Der zweite Satz — E dur, Adagio non troppo lento, $^2/_4$ — zeigt einen Anflug Schumannscher Romantik. Der schöne, tief empfundene Hauptsatz wird durch ein eingestreutes kurzes Scherzo (Presto, $^6/_8$) unterbrochen, welches dann wieder durch den etwas variierten und reicher ausgestalteten Hauptsatz abgelöst wird. Endlich huscht das Prestomotiv nochmals vorbei und gibt dem

Satz einen unerwartet pikanten und effektvollen Abschluss. Das Finale — Allegro molto vivace, $^2/_4$ — atmet Fröhlichkeit und behaglichen Humor und führt das Werk in flotten Rhythmen und in heiterer Laune zum guten Ende.

Unsere hervorragenden Quartettvereinigungen, die bisher achtlos an diesem Werk vorbeigegangen sind, haben hier eine Unterlassungssünde gut zu machen. Mögen sie das schöne und dankbare Quartett baldigst auf ihre Programme setzen.

Auch an das F durquartett op. 11, welches durch seine Aufnahme in die Eulenburg'sche kleine Partitur-Ausgabe leicht zugänglich gemacht worden ist und das schon in Berlin, Halle, Leipzig, Wien u. a. a. O. erfolgreiche Aufführungen erlebt hat, sei hier nochmals erinnert. In diesem Quartett bewegen sich die vier Sätze in aufsteigender Linie; der in unaufhaltsamem Presto dahineilende Schlusssatz ist der beste. Er ist ein wirkliches Kabinettstück und auch für die Spieler ausserordentlich dankbar.

Aus dem im Jahre 1904 entstandenen und als op. 23, No. 2 publizierten Quartett in Es dur seien als besonders gelungen die beiden Mittelsätze erwähnt: das „Intermezzo" — Allegretto grazioso — ein höchst anmutiges Stück im langsamen Menuett-Tempo mit charakteristisch kontrastierendem Trio, und das ernste und gesangvolle Adagio non troppo in Es moll.

Von den beiden grossen Streichsextetten ist das erste „seinem lieben Freund und Lehrer Heinrich von Herzogenberg" gewidmete in D moll op. 12 das hervorragendere. Es steckt in ihm mehr Kraft und fortreissender Schwung als in dem etwas elegisch gestimmten zweiten in H moll op. 17. Doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass das letztere ein besonders reizvolles Stück in seinem dritten Satze — Allegretto quasi Andantino, G dur $^3/_4$ mit Trio, Vivace assai, C dur $^2/_4$ — enthält.

Der Kammermusik-Literatur für Klavier und Streichinstrumente steuerte Fürst Reuss mit dem schon früh (1887) komponierten Quartett in F moll eines seiner bestgelungenen Werke bei. Freilich ist nicht zu verkennen, dass sein Schaffen damals noch unter Brahms' mächtigem Einfluss stand. Das Werk klingt vielfach

„brahmsisch“, obgleich von einer direkten, nachweisbaren Anlehnung gar keine Rede sein kann. Es muss im übrigen als eine vortreffliche, von hohem Ernst und edlem Pathos erfüllte Schöpfung bezeichnet werden, deren vier gross angelegte und durchgeführte Sätze sämtlich auf gleicher Höhe stehen. Vielleicht selbständiger in der Erfindung, aber an Gehalt wie an Wirkung doch nicht höher zu schätzen ist das Quintett in C dur op. 15, obgleich dieses der Zahl der Aufführungen nach grösseren Anklang zu finden scheint.

Von den Sonaten für Klavier und ein Streichinstrument sei namentlich auf die zweite Violinsonate in E moll op. 21 und auf die Sonate für Viola und Pianoforte op. 22 hingewiesen. Die Bratschenspieler haben allen Grund, dem Komponisten für diese schöne, in liebevollem Eingehen auf den Charakter des Instruments dargebotene Gabe dankbar zu sein.

Die Zahl der Manuskript gebliebenen Kammermusikwerke ist reichlich noch einmal so gross als derer, welche im Druck herausgekommen sind. Der Fürst übt eine strenge Selbstkritik und hält jedes Stück zurück, das ihm der Veröffentlichung nicht durchaus wert erscheint. Unter den ungedruckten Sachen befindet sich auch ein sehr schönes Oktett für Streichquintett mit Klarinette, Fagott und Horn, das schon 1889 durch Joachim in Berlin zur Aufführung kam und dort, wie auch das Jahr darauf in Wien, Aufsehen erregte und mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Trotzdem konnte sich der Komponist nicht entschliessen es zu veröffentlichen, bis er es einer sorgfältigen Umarbeitung unterzogen hatte, die nun schon seit einiger Zeit fertig vorliegt. Die einschlägige Literatur wird mit der Publikation dieses Werkes eine tatsächliche und sehr willkommene Bereicherung erfahren.

Von seinen Klaviersachen hat Fürst Reuss nur zwei Hefte der Veröffentlichung gewürdigt: eine Suite in G moll (op. 8) und ein Thema mit Variationen und Fuge in C dur (op. 19). Die Suite hat sieben, kurz und knapp im alten Stil gehaltene Sätze — Präludium, Allemande, Gavotte, Siziliano, Bourrée, Sarabande und Gigue — von denen namentlich das Präludium und die Gigue dem Klavierspieler dankbare und

mässig schwere Aufgaben bieten. Der praktische Klaviersatz verrät auf jeder Seite den gewandten Pianisten, als welchen sich der Komponist selbst, auch öffentlich beim Vortrag seiner grossen Kammermusikwerke, häufig bewährt hat. Das Variationenwerk mit der breitangelegten Schlussfuge stellt bedeutend höhere technische Anforderungen, wird aber bei sorgfältiger und vollendeter Wiedergabe seine Wirkung gewiss nicht verfehlen.

Auch mit der Publikation von Liedern mit Pianofortebegleitung ist Fürst Reuss sehr zurückhaltend gewesen. Es liegen nur drei Hefte im Druck vor. Op. 2 enthält drei Lieder, während in op. 3 fünf und in op. 18 sechs Lieder vereinigt sind. Aus op. 2 verdient das dritte, „Herbstgefühl“ (Ged. von Lenau), hervorgehoben zu werden. Das Lied beginnt, dem schönen Text entsprechend, in flammender Erregung und klingt in tief melancholischer Resignation aus. Unpraktischer Weise verlangt es einen sehr grossen Stimmumfang. Aus op. 3 leuchten zwei Nummern unter den anderen hervor, nämlich das zartmelodische, klangschöne, etwas Schubertisch angehauchte Schilflied („Auf geheimem Waldespfade“) und „der Sommerfaden“ (Uhland), in welchem die anmutige Linie der Melodie von einer schimmernden 32tel Figur umsponnen wird. Das viel später entstandene Heft op. 18 zeigt mehr Sorgfalt und grössere Feinheiten in der Detailarbeit. Die besten Nummern darin dürften „Erinnerung“ (Text von Geibel) und besonders das reizvolle, in der Form und im Rhythmus originelle Lied „Verschwiegene Liebe“ (Gedicht von Eichendorff) sein.

Grosse Neigung wendet Fürst Reuss dem vier- und mehrstimmigen Chorgesang zu und zwar hat ihn seine ideale und ernste Geistesrichtung und seine hohe Verehrung für Joh. Seb. Bach ganz auf die Komposition kirchlicher Chorwerke hingelenkt. Weltliche Lieder für gemischten oder Männer-Chor existieren von ihm bis auf weiteres überhaupt nicht und es scheint zweifelhaft, ob er sich in diesem, ihm fern liegenden Genre jemals betätigen wird. Die Zahl seiner geistlichen Chorkompositionen ist dagegen ganz bedeutend. Er hat zwei Messen, darunter eine grosse

für Soli, Chor, Orchester und Orgel, eine ganze Reihe vier-, sechs- und achtstimmiger Motetten und andere geistliche Chorsachen geschrieben. Im Druck erschienen sind als: op. 9 Drei geistliche Lieder zu vier Stimmen, op. 13 Zwei sechsstimmige Gesänge, op. 20 „Verzage nicht, o Häuflein klein“ für fünfstimmigen Chor a capella, op. 24 „Tu nos fecisti ad Te für achtstimmigen Chor und ein „Passionsgesang“ ebenfalls für acht Stimmen. Alle diese Chorsachen können ohne weiteres als Meisterwerke bezeichnet werden. Fürst Reuss hat sich an den unvergänglichen Schöpfungen der grössten Kirchenkomponisten in jahrelangem Studium herangebildet und sich deren reinen und erhabenen Stil vollkommen angeeignet. Er steht darum auf diesem Gebiet unter den lebenden Tonsetzern in erster Reihe.

Auch als Symphoniker hat der unermüdlich tätige Komponist eine stattliche Reihe von Orchesterwerken geschaffen und ist bereits mit sechs grossen Symphonien hervorgetreten, von welchen die erste in Cmoll, die fast gleichzeitig mit dem oben besprochenen Fmoll-Klavierquartett komponiert wurde und diesem an Stimmungsgehalt nahe verwandt ist, eine grosse Anzahl Aufführungen erlebt hat. Sie ist in Köln, Breslau, Münster, zweimal im Leipziger Gewandhause, ferner in Wiesbaden und in sämtlichen grossen Städten Hollands gespielt worden. Sie erschien als op. 10 im Jahre 1891 bei Barth. Senff in Leipzig.

In der allerletzten Zeit sind nun auch die dritte Symphonie in Emoll, die vierte in Adur und die fünfte in Fmoll gedruckt worden, während die zweite in Ddur und die sechste in Es noch der Veröffentlichung harrt. Auch diese Symphonien haben alle schon im Manuskript die Feuerprobe öffentlicher Aufführungen in den grossen Musikstädten bestanden und zwar ist die in Emoll am häufigsten gespielt worden. Diese und die zuletzt entstandene Fmollsymphonie sind wohl als die reifsten Orchesterwerke des Komponisten anzusehen und da sich in ihnen zugleich seine künstlerische Individualität am reinsten wiederspiegelt, so sei von beiden noch eine kurze Analyse gegeben.

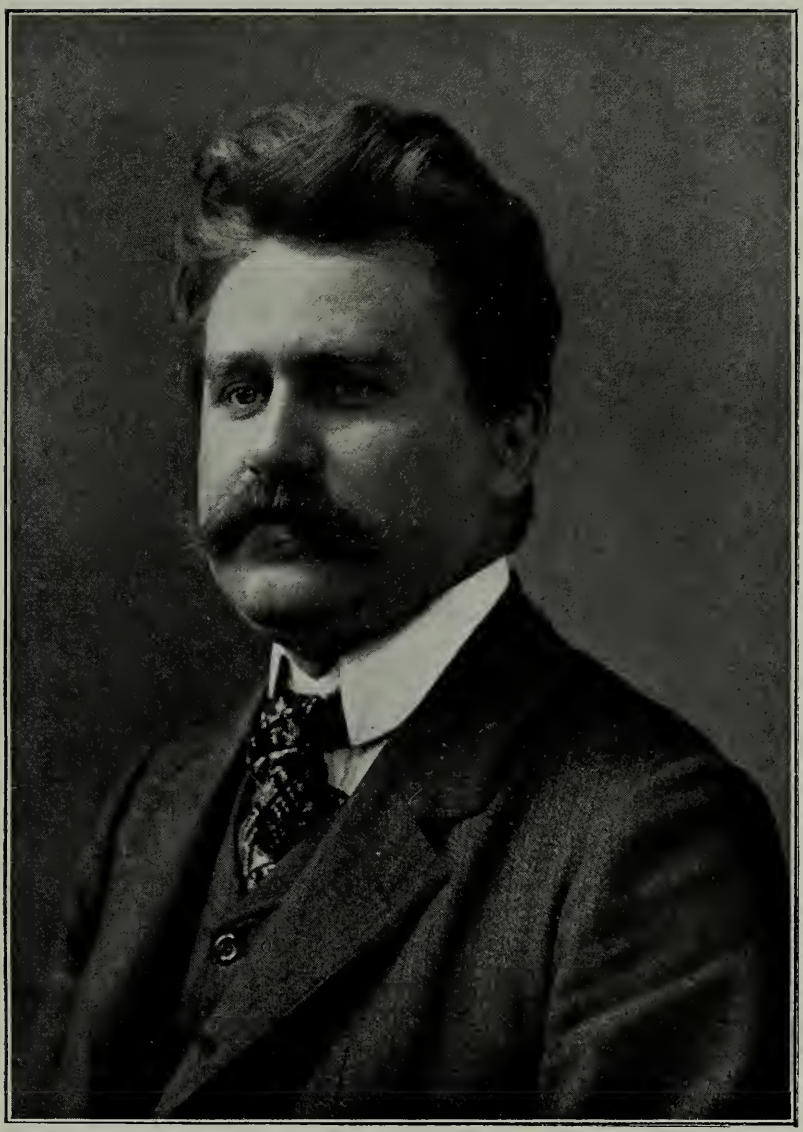
Die Grundstimmung der Emollsymphonie ist sehr ernst, fast elegisch. Das Hauptmotiv des ersten Satzes,

welches — wie auch seine anderen Themen — bereits in der pathetischen Einleitung (Poco Adagio) angedeutet wird, ist prägnant und eindringlich. Bässe, Celli und Fagotte intonieren es zuerst, gleich darauf erklingt es in der Dominante und wird hier sofort von den Holzbläsern in der Umkehrung beantwortet. An kontrapunktischen Feinheiten ist die ganze Partitur ungemein reich. Das zweite Thema kommt etwas kurz weg, dafür ist die Steigerung am Schluss des ersten Teiles, die nach dem Anfang zurückleitet, um so schöner entwickelt. Der breite Durchführungsteil zeigt meisterliche Arbeit, sehr eindrucksvoll ist ein kurzer Rückblick auf die pathetische Einleitung vor dem Wiedereintritt des ersten Themas. Der zweite Satz — Andante un poco sostenuto, H dur, $^2/_4$ — trägt einfache, fast volkstümliche Züge. Die Oboe singt als Führerin der Holzbläser, sonst nur von den Celli pizzicato begleitet, eine einschmeichelnde Weise, die dann vom Streichorchester, alternierend mit den Bläsern, wiederholt und fortgeführt wird. Der Seitensatz (G dur) ergeht sich in breitem Fluss, wird reicher harmonisiert und von charakteristischen 16tel Figuren umwoben, die auch bei der Wiederkehr der ersten Melodie weitere Verwendung finden. Ein zweiter Seitensatz in D moll bringt ein fast leidenschaftliches Element in diese Idylle hinein; die gewollte, scharf kontrastierende Wirkung wird vollkommen erreicht. Geistvoll und überraschend ist die Wiedereinführung des ersten Motivs, freundlich und wohlklingend der etwas Mendelssohnisch anmutende Schluss. Der nun folgende Satz — Allegretto un poco mosso, H moll, $^3/_8$ — vertritt die Stelle des Scherzos, ist aber von der ernsten, fast schwermütigen Art wie etwa der entsprechende Satz in Brahms' F dursymphonie. Die Themen sind glücklich erfunden, fesselnd und eindrucksvoll, das Ganze ungemein fliessend, formell gerundet und abgeschliffen. Das Trio (Presto, $^6/_8$) sorgt für einen starken und effektvollen Gegensatz, die Schlusscoda ist ziemlich kurz und lässt den Satz in der wehmütigen Stimmung, in der er begann, ausklingen. Das Finale — Allegro vivace, E moll ¢ — gibt der Symphonie einen rauschenden Abschluss, steht aber an Bedeutung nicht ganz so hoch, wie die anderen Sätze.

Das festliche Edur gegen das Ende der Symphonie tut nach den vielen ernsten Mollthemen recht wohl und die letzte grosse Steigerung ist einer starken Wirkung sicher.

In der Fmollsymphonie, die so eben als op. 34 bei C. F. Kahnt erschienen ist, mutet das Hauptmotiv des ersten Satzes etwas Schumannisch an. Es enthält nur wenige, aber sehr charakteristische Schritte, die sich sofort einprägen. Die breite Kantilene des zweiten Themas bildet einen wirksamen Kontrast. Ernste Stimmung waltet auch hier vor. Der ganze Satz ist wie aus einem Guss geformt und zeigt die Meisterschaft des Komponisten in glänzendem Lichte. Der thematische Grundgedanke des zweiten (Scherzo-) Satzes ist in geistreicher Umbildung aus dem Motiv des ersten Satzes hervorgegangen. Im Trio (Molto più sostenuto) stimmen die Geigen einen warm empfundenen, zu Herzen dringenden Gesang an, der im Verhältnis zu dem später vollständig wiederholten Hauptsatz etwas knapp geraten erscheint. Der dritte Satz — Andante sostenuto, $^9/_8$ — löst die Mollstimmung der ersten beiden Sätze in einem behaglichen und beschaulichen Cdur auf. Er hat fast pastoralen Charakter und ist trotz des kleinen Orchesters — es werden darin nur Streichorchester, Holzbläser und Hörner verwendet — in reinsten Wohlklang getaucht. Der letzte Satz — Fdur, Allegro con brio, Allabreve — versucht dem pathetischen Motiv des ersten Satzes in nochmaliger Umbildung einen festlich heiteren Dur-Charakter zu geben, doch fehlt diesem Experiment die rechte Überzeugungskraft. Trotz aller Meisterschaft in der Faktur steht dieses Finale nicht auf der Höhe der vorausgegangenen Sätze, wenn schon der rauschende, kräftig gesteigerte Schluss den Zuhörer in gehobener Stimmung entlässt.

Mit dem Blick auf das Schaffen des Fürsten Reuss als Orchesterkomponisten sei diese kleine Skizze beschlossen. Möge ihm die rechte Würdigung und Anerkennung, die seiner Bedeutung und seinem hohen, idealen Streben gebührt, mehr und mehr zu Teil werden!



Phot. Albert Meyer, Berlin.

Karl Kämpf.

# Karl Kämpf

(geb. zu Berlin am 31. August 1874).

# Karl Kämpf

von

**Dr. Julius Hagemann-Bonn.**

Sonate in Emoll für Pianoforte und Violine von Karl Kämpf op. 23 (C. F. Kahnt Nachf., Leipzig), lautete der Titel eines Werkes, das mir mit vielen andern vor etwa Jahresfrist von der Redaktion einer Musikzeitung zur Besprechung eingesandt wurde. Ich war erstaunt über den Inhalt dieser Komposition. Da lag mir nach langer Zeit wieder eine Schöpfung vor, aus der Originalität, ein scharfer Geist, ein hervorragender Musiker und vor allem eine Seele sprachen. Wie üppig quollen die Melodien, wie reihte sich natürlich und ungesucht Phrase an Phrase, wie geistvoll war die Durchführung angelegt, mit welcher Kunst waren die Instrumente zu einem wohlklingenden Ganzen verwoben!

Seitdem Brahms seine letzte Violinsonate veröffentlicht hatte, war kein Werk dieser Art imstande gewesen, mich so zu fesseln, wie diese Arbeit von Kämpf. Allerdings spielt das Klavier hier insofern eine andere Rolle, als ihm technisch ein schwierigerer Part zufiel wie der Violine. Aber trotzdem dominiert es nicht, da der geistige Inhalt der der Geige zugedachten Rolle der des Klaviers ebenbürtig ist. Drei Sätze weist die Sonate auf, die alle auf gleicher künstlerischer Höhe stehen. Kurz und knapp spiegelt ein jeder die Empfindungen wieder, die den Komponisten beim Abfassen derselben beseelten. Kurz und knapp ist die Durchführung, keine Note zuviel, keine zu wenig, ein Werk wie aus einem Gusse.

Zu meiner Schande muss ich gestehen, dass der Name Kämpf mir bis dahin gänzlich unbekannt war. Aber mir befreundete Musiker und Kritiker, die ich auf die Sonate aufmerksam machte, wussten ebensowenig von dem Schaffen und Leben dieses Autors wie ich. Selbstverständlich konnte ich nur einen glänzenden Bericht über das Stück veröffentlichen, der offenbar auch in die Hände Kämpfs gelangte und eine Korrespondenz zwischen uns anregte, die mir den Musiker und Menschen in Kämpf so ganz offenbarte und lieb machte. Wenn mir noch einige Daten aus seinem Leben, wenn mir noch einige Züge seines Charakters fehlten, so wurden diese mir ganz klar, als ich das Glück hatte, mehrere Wochen mit ihm zusammen an unserem gesegneten Rheinstrome zu verleben.

Ich habe bereits früher immer darnach getrachtet, mit Musikern, deren Kompositionen mich interessierten, in nähere Verbindung zu treten, um nicht allein ihre Werke, sondern auch ihr Leben zu studieren. Wie anders würde das Urteil unserer Kritiker über manchen jungen Autor lauten, wenn er wüsste, unter welchen Bedingungen dieser seine Geisteserzeugnisse geschaffen hat! Wie oft würden einem strebsamen jungen Musiker die Wege gebahnt oder erleichtert werden, wenn der gestrenge Richter über seine Werke einen Blick auf die Werkstatt und deren Umgebung werfen könnte! So erging es auch mir. Obwohl ich einen grossen Teil der Werke Kämpfs im Laufe der letzten Jahre sorgfältig durchgearbeitet hatte, so ging mir doch das volle Verständnis seiner Werke erst ganz auf, als ich ihn von seinem Kämpfen und Ringen erzählen hörte, als er mir berichtete, welche Hindernisse er überwinden musste, um seiner geliebten Musik ganz leben zu können.

In seinen jungen Jahren hatte er es sich nicht träumen lassen, dass er später gezwungen sei, sein täglich Brot mit heissem Bemühen zu erkämpfen. Als Sohn einer sehr wohlhabenden Kaufmannsfamilie wurde er am 31. August 1874 in Berlin geboren und besuchte dort auch die Schulen. Natürlich wurde er auch zum kaufmännischem Beruf bestimmt und zu einem Fellhändler in die Lehre geschickt. Aber jeden freien Augenblick benutzte er, der seinen ersten Musikunterricht

von einer sehr gediegenen Pädagogin Frau Helene Olbrich-Poppenhagen erhalten hatte, um im Dachkämmerlein sich in Kompositionen zu ergehen, die er in seiner jugendlichen Begeisterung für Meisterwerke der Musik hielt. Allmählich überzeugten sich wohl sein Prinzipal und gleichzeitig sein Vater, dass Kämpf für den Kaufmannstand verloren sei. Schweren Herzens fügte sich sein Vater ins Unvermeidliche und gab seinen Widerstand gegen das Studium der Musik auf. Leider starb nach kurzer Zeit dieser vortreffliche Mann, der nur das Glück seines Sohnes im Auge hatte. Für die Familie brach aber gleichzeitig eine schwere sorgenvolle Zeit herein, da mit dem Tode des Ernährers auch der geschäftliche Ruin und der Verlust des ganzen, beträchtlichen Vermögens verbunden war. Um so emsiger ging der junge Mensch jetzt an die Arbeit. Wusste er doch, dass seine spätere Existenz ganz von der strengen Erfüllung seiner Pflicht abhing. Wusste er doch, dass er alle Kräfte anspannen musste, um sich durch seine Kunst später das tägliche Brot zu erwerben. Ausgezeichnete Lehrer erstanden ihm in Alfred Sormann, Sally Liebling und Friedrich E. Koch. Erstere bestrebten sich, ihn zu einem glänzenden Pianisten heranzuziehen, der aber nicht allein Virtuose sein sollte, sondern ein Klavierspieler im strengen Sinne des Wortes, der seine Kunst unterordnen sollte dem Kunstwerke. Unermüdlich übte unser Freund. Keine Stunde des Tages war ihm zu früh, keine zu spät. Recht jung noch spielte er in verschiedenen Konzerten mit grossem Erfolg. Auch als Begleiter wusste er damals bereits sich geltend zu machen. Diesen Bestrebungen setzte aber eine tückische Krankheit ein Ziel. Ein Blutsturz beendete mit einem Schlage seine glänzende Karriere 1895. Er musste für längere Zeit nach Italien gehen, um hier Genesung zu suchen. Wenn auch Kämpfs Lunge wieder ganz ausgeheilt war, so blieb doch seine Konstitution von so zarter Natur, dass er auch später noch sich eine strenge diätetische Lebensweise auferlegen musste.

Glücklicherweise waren es seine grossen theoretischen Kenntnisse, die er jetzt voll und ganz auszunutzen imstande war. Bei Friedr. E. Koch hatte er so sorgfältige Studien gemacht, dass er wohl mit Recht

heute als einer der besten Lehrer für die gesamten theoretischen Fächer in Berlin gelten kann. Die Zahl seiner Schüler, welche von ihm lernen wollen, wächst von Tag zu Tag. Dass die ausgezeichnete Beherrschung des Kontrapunkts ihm, der von jeher den Schaffensdrang in sich spürte, bei der Abfassung seiner Werke im höchsten Masse zu statten kam, bedarf wohl keiner Frage.

Wir werden ja später sehen, dass die Zahl seiner Werke nicht ganz gering ist.

Wenn nun auch seine Laufbahn als Klaviervirtuose ein frühes Ende gefunden hat, so erlauben es doch seine Gesundheitsverhältnisse jetzt wieder, dass er sich als Konzertbegleiter und Harmoniumspieler betätigt. Wie geschätzt er in dieser Beziehung ist, beweist der Umstand, dass er fast Abend für Abend im Konzertsaal tätig sein muss.

Auch die Feder weiss er in gewandter Weise zu führen und für die gerechte Sache das richtige Wort zu finden. Wir finden in verschiedenen Zeitschriften Kritiken und Konzertbesprechungen, die sich durch eine ebenso grosse Sachkenntnis als durch ein ehrliches Urteil auszeichnen.

Wenn er nun nach des Tages Lasten, die oft wahrlich nicht gering sind, in sein Heim zurückkehrt, so findet er dort die liebevollste Pflege bei seiner trauten Gattin, die er aus dem fernen Osten Deutschlands in sein Haus geführt hat. Es ist ein geradezu ideales Verhältnis, das zwischen den Ehegatten herrscht. Bis jetzt ist dieser glücklichen Ehe, die leider auch durch Erkrankung und andere Unfälle heimgesucht war, ein Knabe entsprungen, der Stolz des Vaters, die Wonne der Mutter.

Leider lässt der Winter Kämpf verhältnismässig nur wenig Zeit, um seiner Lieblingsbeschäftigung, der Komposition nachzugehen. Wohl wird jede Idee sorgfältig aufgezeichnet, manches Motiv niedergeschrieben. Aber wenn der Sommer kommt, dann schnürt er sein Bündel und wendet sich in Gottes schöne Natur, um in einem stillen Winkel dem Körper die nötige Erholung zu gönnen und alle Pläne und Skizzen ausreifen

zu lassen und auszuarbeiten, die ihm im Winter vorgeschwebt haben. Wie leicht ihm die Arbeit fällt, wie rasch er dem kurzen Gerippe die notwendige Umkleidung gibt, das zu beachten hatte ich im letzten Sommer die beste Gelegenheit. Es ist erstaunlich, mit welcher Geschicklichkeit er dann die schwierigen Probleme löst, und wie rasch er instrumentiert, ohne eine Note zu verändern.

Ich will nun auf Kämpfs Kompositionen nicht nach der Zeit ihrer Entstehung, sondern nach Gruppen eingehen, da hierdurch das Gesamtbild seiner Tätigkeit übersichtlicher wird.

Aus verhältnismässig früher Zeit stammt seine grosse Hiawatha-Suite, 1894, die aber ihre Drucklegung erst im Jahre 1905 erfahren hat (Berlin, Jonasson-Eckermann). Schon damals offenbarte sich seine Begabung, mit Melodienreichtum eine treffliche Arbeit zu verbinden. Schon damals instrumentierte er ausgezeichnet. Es geht ein gewisser dramatischer Zug durch seine Orchesterwerke, der es in der Tat bedauern lässt, dass Kämpf sich nicht auf das Gebiet der Oper geworfen hat. Auch die Hiawatha-Suite verrät schon diese Eigenschaft. Gehen wir nun auf den Inhalt dieser Suite etwas näher ein, die sich an Longfellows gleichnamige Dichtung anschliesst! Vier Sätze hat der Komponist geschaffen, die trefflich je eine Episode aus dem Epos illustrieren: Minnehaha (lachend Wasser), Hiawathas Klage, Bettlertanz und Chibiabos, der Sänger. Obwohl jedem Satz eine Anzahl Verse vorangehen, als Erklärung für den jeweiligen Inhalt, so ist doch das Werk in seiner Gesamtheit so klar und durchsichtig, dass jeder musikalisch Gebildete beim Anhören derselben sich selbst ein Bild von dem Inhalt machen kann. Jeder Satz ist so selbständig gehalten, dass er, aus dem Ganzen herausgerissen, allein seine Wirkung nicht verfehlen wird. Dass Kämpfs Themen originell und greifbar sind, will ich als selbstverständlich erwähnen. Was vor allem in diesem Werke auffällt, das er doch in jungen Jahren bereits geschaffen hat, ist seine durchaus selbständige und wirkungsvolle Instrumentation. Mag er uns wie im ersten Satz das unruhige Toben und Schillern des Wassers schildern,

mag er wie in Hiawathas Klage Töne der tiefsten Wehmut anschlagen, kommt er wie in dem Bettlertanz mit einer grotesken Wiedergabe von Raserei und fanatischen Gebärden, oder tritt er im Chibiabos, der Sänger, mit Rhapsodenklängen auf — immer weiss er Licht und Schatten auf die einzelnen Instrumente zu verteilen, immer versteht er es, durch sinnvolle und oft verblüffende Harmonik und Chromatik den Zuhörer im Bann zu halten. Die Suite hat im In- wie Auslande eine Reihe von höchst erfolgreichen Aufführungen erfahren und ist von der Presse in der schmeichelhaftesten Weise besprochen worden. Dass sie trotzdem so spät erst im Druck erschienen ist, lag in den eigentümlichen Verhältnissen der Autoren zu den Verlegern, die manchen jungen Komponisten erst spät zur Anerkennung kommen lassen.

Ich möchte nun noch auf eine andere Eigenschaft Kämpfs eingehen, die sich besonders in zwei grösseren Orchesterwerken, aber auch in anderen Kompositionen widerspiegelt, dies ist seine Vorliebe für die Landschaftsmalerei. Er sieht mit dem Auge des Malers. Und was er erschaut, gibt er gleichsam koloristisch in der Musik wieder. Er, der es liebt, jeden Sommer das heisse Berlin zu verlassen, um die freie Natur aufzusuchen, nimmt jeden Eindruck lebendig in sich auf. Die Heide, das Moor, das Meer, die Düne, der Wald üben einen Zauber auf ihn aus, dem er sich nicht entziehen kann. Was er dabei fühlt und denkt, teilt er uns in Tönen mit. Das ist zunächst der Fall in seiner symphonischen Dichtung „Deutsche Waldromantik“. Das Werk, das den Zusatz führt „im Stile Eichendorffs“ geht allen scharfen Kontrasten aus dem Wege. Nach einer kurzen Einleitung setzt ein Fugato-Satz ein (nächtliche Waldesstimmung). Der Mittelteil, ein Allegro, ist ein Jagdstück, in dem an die Hörner ganz gewaltige Anforderungen gestellt werden, das Finale soll dann den Abendfrieden darstellen.

Wenn die Presse bei der Aufführung die übergrosse Länge des Stückes tadelte, so kann man ihr nicht ganz unrecht geben. Aber wem geht der Mund nicht einmal über, wenn er an's Erzählen kommt? Mit einigen Strichen dürfte dem abgeholfen sein. Leider

ist diese musikalische Dichtung, die in den Jahren 1896 und 97 entstand, im Druck noch nicht erschienen.

Soeben hat eine neue Suite für Orchester die Presse verlassen, die von ähnlichen Eindrücken hervorgerufen wurde, aber sich bei weitem bedeutender in Erfindung und Aufbau gibt: Aus baltischen Landen, op. 24 (Berlin, Paul Koeppen). Dieses Opus ist die Frucht einer Reise an die Kurische Nehrung. „In den Dünen", „Die Haffmücken", „Im Meeressturm dem Tag entgegen", „Abendlied" und „Kirmes" heissen die einzelnen Teile. Der Inhalt erklärt sich wohl selbst durch den Titel. Wer einen Blick in die Partitur wirft, wird sich bald überzeugen, mit welchem Geschick es dem Autor gelungen ist, die einzelnen Stimmungen durch den Instrumentenwechsel zu erzeugen und festzuhalten. Wer sich ein Bild von dieser Arbeit machen will, spiele den Harmoniumauszug, in dem der Abschnitt „Im Meeressturm" wesentlich gekürzt ist. Ich komme hierauf später noch zurück.

Von Orchesterwerken, die mir bekannt sind, möchte ich noch den Fafnermarsch erwähnen (aus den Jahren 1897 und 98), mit Benutzung des Fafner und Lindwurmmotivs aus Wagners Siegfried für grosses Orchester komponiert. Es ist eine drollige Idee, diese etwas schwerfälligen Vorwürfe in Verbindung mit eigenen Ideen zu einem grandiosen Marsch vornehmen Stiles zu verarbeiten.

Zwei Melodien für Streichorchester (op. 26), die bereits im Jahre 1898 komponiert waren, erschienen auch erst vor kurzem im Verlage von Jonasson-Eckermann in Berlin. Beide, Liebeslied und Wanderlied betitelt, sind liebenswürdige, melodiöse und dankbare Stücke, die bei nur einigermassen guter Wiedergabe eines sicheren Erfolges gewiss sind. Auf ein anderes Werk mit Streichorchester werde ich zum Schlusse noch eingehen. Eine ganz merkwürdige Schöpfung, bei der das Orchester eine wesentliche Rolle spielt, ist eine symphonische Ballade für eine Singstimme mit Begleitung derselben „Verlorene Liebe", nach Worten von Georg Scongack. Ich wüsste in der ganzen Literatur kein ähnliches Werk. Es verlangt von dem Sänger nicht nur ganz gewaltige Stimmmittel, sondern

auch tief durchdachten Vortrag. Mit einer Kühnheit werden im Orchester Dissonanzen und chromatische Veränderungen aufgebaut, wie wir sie bei Sologesängen kaum jemals erlebt haben. Aber sie sind nicht nur kühn erdacht, sondern haben vermöge des schwülen und knorrigen Textes ihre volle Berechtigung.

Kämpf hat erst soeben die Instrumentation beendet und erhofft binnen kurzem die erste öffentliche Aufführung des schwierigen Gesanges. Bleiben wir nun vorläufig bei seinen Instrumentalwerken, so kann ich es mir ja versagen, auf seine hervorragende Violinsonate, die leider noch keine andere nach sich gezogen hat, nochmals einzugehen. Eine ebenso geistvolle Komposition hat er auch für Cello geschrieben, Legende betitelt, op. 31 (1906, Verlag von Rich. Kaun, Berlin), eine Arbeit, die sich ebenso durch blühende Melodik und formvollendete Technik, wie durch genaue Bekanntschaft mit diesem Instrument auszeichnet.

Dass Kämpf dem Klavier, das er doch so genau kennt, nicht fern blieb, war als selbstverständlich zu betrachten. Seine Erstlingswerke widmete er diesem Instrument. Lyrische Stücke op. 1 (Ries & Erler, Berlin), zeigen noch ein grösseres Wollen als Können. Dagegen sind die folgenden Hefte: Lyrische Stücke op. 2 (Jonasson - Eckermann) und Stimmungsbilder op. 3 (Eisoldt & Rohkrämer) durchaus ernst zu nehmen, in der Erfindung ganz selbständig und gut gearbeitet.

Eine Sonate grossen Stils (Fis dur) ist nicht im Druck erschienen, wahrscheinlich hat sie Kämpf mehr als Studienwerk betrachtet. Ein Heft mit Humoresken erschien kürzlich bei Rich. Kaun in Berlin. Sie stammen aus dem Jahre 1906. Leider fehlt in diesem die letzte dieser Humoresken, die den Titel in „E. A. T. Hoffmanns Manier“ führt. Von anderen Klavierwerken, die im Manuskript vorliegen und hoffentlich auch recht bald ihre Auferstehung im Druck feiern, nenne ich zwei Nachtstücke, von denen ich dem ersten, Herbststimmung betitelt, den Vorzug gebe, ein Heft mit Idyllen und zwei Konzertstücke: Walzer-Caprice und Elfe und Gnomen.

Eigentümlicherweise hat Kämpf, der Meister des Satzes, bis heute kein grösseres Chorwerk geliefert. Nur einige Männerchöre erblickten das Licht der Welt.

Aber diese sind zum grossen Teil so genial erdacht, dass unsere grossen Gesangvereine sich ihrer unbedingt annehmen sollten. Von drei Gesängen (op. 25, Paul Koeppen) für Männerchor geben die beiden ersten „Morgen an der Ostsee“ und „Wer weiss wo“ eine harte Nuss zum Knacken auf. Kämpf hatte wohl selbst gefühlt, dass die Anforderungen, die er in ihnen an die Sänger stellte, zu gross waren. Er hat deshalb eine leichtere Ausgabe hergestellt. Aber es sind geradezu Perlen der Männerchorliteratur. Ein Paradestück dürfte „Hochzeit“ aus op. 30 (Jonasson-Eckermann) für jeden Verein bilden, ein Chor, der ganz abseits vom Wege geht, aber eine faszinierende Wirkung auszuüben im stande ist. Ein anderer Chor derselben Opuszahl „Schwatz, Schwatz“ gehört dem heiteren Genre an und bringt durch seinen sonnigen Humor ganz sicher einen durchschlagenden Erfolg hervor.

Die grössten Triumphe hat Kämpf indessen bis jetzt mit seinen Liedern errungen. Eine Reihe unserer bedeutendsten Gesangsgrössen führen seine Gesänge beständig auf dem Repertoire. Ich nenne Namen wie Lilly Lehmann, Marie Götze, Hedwig Kaufmann, Emmy Destinn, Alex. Heinemann, Rich. Koennecke, Eug. Brieger usw. Kämpf besitzt das Geheimnis, seine Lieder durch einen gewissen Kompromiss ausserordentlich reizvoll zu gestalten. Er bevorzugt die Melodie als selbstverständlich, aber hiermit verbindet er einen ganz eigenartigen Sprachgesang, den man gleichsam als modernes Rezitativ auffassen könnte. Es ist sehr schwer, diese Verbindung ohne Notenbeispiele überzeugend zu erklären. Ich verweise alle, die sich für Kämpf und seine Werke interessieren, auf die Originale.

Dabei weiss er durch den meisterhaften Klaviersatz die Melodie oder die Singstimme zu unterstützen und zu heben. Seine Ansprüche an die Ausführenden sind in technischer Beziehung nicht sehr gross, aber was er von ihnen verlangt, ist Seele und Gemüt. Gehen wir auf die einzelnen Lieder mit Klavierbegleitung ein, so liegen an erster Stelle drei fein empfundene und vortrefflich geformte Gesänge in op. 16 (Jonasson-Eckermann) vor: „Mittagstunde“, „Liebesfrühling“ und „Nelken“. Ihnen würdig schliessen sich an drei Lieder für hohe

Stimme (op. 17, Berlin, Paul Koeppen) „Hinterm Deich", „Pfingstlied" und „Klagender Frühling". Dramatischer gibt sich ein grösserer Gesang: „Entsagen" (op. 20, Paul Koeppen, Berlin), dem dann in op. 21 (C. F. Kahnt Nachf., Leipzig) wieder vier lyrische Erzeugnisse folgen („Verschwunden", „Winterlied", „Die Rose im Tal" und „Waldgesang"). Sie weisen alle Vorzüge der Kämpfschen Muse auf. Grosse Leidenschaft strahlt aus dem ersten der beiden Gesänge op. 22 „Du bist doch mein!" und „Erinnerung" (ders. Verlag). Eine grosse Anzahl neuer Lieder harren der Drucklegung. Ich nenne verschiedene von ihnen, die mir durch ihren Inhalt aufgefallen sind: „Maienkätzchen", „Der Kranke", „Abseits", „Morgenwanderung".

Aber nicht allein das Klavier hat Kämpf zur Begleitung seiner Lieder herangezogen, sondern auch ein Instrument, das verhältnismässig geringe Beachtung bis jetzt gefunden hat, das Harmonium, bez. das Normalharmonium. Dass Kämpf, man könnte sagen im Nebenamt, dem Normalharmonium seine Beachtung geschenkt hat, entspringt eigentlich nicht seiner eigenen Initiative. Vor einer Reihe von Jahren begründete Paul Koeppen in Berlin seinen Verlag für eine neue Literatur des Normalharmoniums. Er wandte sich an eine Reihe jüngerer, strebsamer Musiker, und unter anderm auch an Kämpf. Mit Feuereifer ging dieser an die Sache. Binnen kurzer Zeit brachte er es in der Beherrschung dieses Instruments bis zur Virtuosität und schuf dann, nachdem er die Geheimnisse desselben erforscht hatte, eine Reihe von Stücken, teils für Harmonium als Soloinstrument, teils in Verbindung mit der menschlichen Stimme und anderen Instrumenten. Es dürfte zu weit führen, auf jede dieser Kompositionen näher einzugehen. An anderen Stellen haben wir und andere Autoren bereits klargelegt, dass Kämpf in der Erfindung und in der geradezu raffinierten Arbeit an erster Stelle der Komponisten für das Harmonium marschiert. Wir finden folgende Kompositionen von ihm für Normalharmonium-Solo: op. 4 Bilder von Rügen (1899), op. 5 „Seltsame Karawane" (1899), op. 6 „Gewitter in den Alpen", (1900), op. 7 „Stimmungsbilder" (1900), op. 7 Charakterstücke (1900 und 1902), op. 15 „Elegie" (1901), op. 18 „Lyrische

Stücke (1902, 04). Seine Suite „Aus Baltischen Landen“ hat Kämpf bezeichnenderweise nicht für Klavier, sondern für Harmonium bearbeitet, wie oben bereits erwähnt wurde. Das Klavier wäre auch gar nicht im stande gewesen, nur annähernd den Klangcharakter des Orchesters wiederzugeben. Wer aber diese Stücke auf dem Normalharmonium ein Mal durchgespielt hat, wird entzückt sein von diesen Tönen, die das Instrument hergibt. Ich möchte jedoch nicht jedem Komponisten raten, seine Orchesterwerke im Harmoniumauszug erscheinen zu lassen, dazu bedarf er so genauer Kenntnis vom Harmonium, wie sie nur ein Kämpf besitzt.

Wie wundervoll das Harmonium in Verbindung mit dem Streichorchester klingt, zeigt uns Kämpf in einer grösseren Ballade op. 12 (1900). Hier kam es darauf an, durch geschickte Instrumentierung diesem Instrument auch das Wort zu lassen. Das ist dem Komponisten glänzend gelungen. Eine Reihe öffentlicher Aufführungen waren von steigendem Erfolge begleitet.

Für Harmonium und Klavier liegen drei Werke vor: op. 13 „Frühlingsgruss“ (1901), op. 14 „Romantische Tonbilder“ (1901) und op. 19 „Mondnacht am Gardasee“. Gerade für die Familie eignen sich die frischen und warmblütigen Stücke ganz vortrefflich, wie überhaupt für den intimen Kreis das Harmonium nicht nachdrücklich genug empfohlen werden kann.

In der „Mondnacht am Gardasee“ können wir wieder jene koloristische Ader bei Kämpf bewundern, von der ich oben schon gesprochen habe. Nun muss ich noch einmal auf Lieder und Gesänge zurückkommen, die unser Meister mit Harmoniumbegleitung geschrieben hat. Und unter ihnen befinden sich gerade seine wertvollsten.

Sein op. 10 umfasst zwei Lieder: „Seitdem die Mutter heimgegangen“ und „Todeslust“, die wohl zu den besten gehören, was die moderne Literatur in dieser Beziehung aufzuweisen hat. Besonders das letztere Lied „Todeslust“ wird beständig von unseren ersten Gesangsgrössen vorgetragen. Auf allgemeinen Wunsch ist von Kämpfs Freunde, Conrad Bos eine Klavierbearbeitung erschienen, die jedoch die schwellenden Akkorde des Harmoniums in keiner Weise zu ersetzen vermag.

Einfacher und mehr lyrischer Natur als diese beiden tief empfundenen Lieder sind „Wiegenlied“ und „Märzkätzchen aus op. 9. Ein herrliches Lied ist auch die etwas düstere „Heidenacht“ op. 11. Sämtliche hier angeführten Werke mit Harmonium sind im Verlage von Paul Koeppen, Berlin erschienen. Im Manuskript liegen noch einige Melodramen vor, bei denen Kämpf das gesprochene Wort auch vom Harmonium begleiten lässt: „Einsamer Weiher“, „Ein Bild vom Festungswalle“ und „Die Gefilde der Seligen“. Die Art und Weise, wie Kämpf sich dem Wort anpasst, ist höchst künstlerisch. Dass Kämpf zahlreiche Bearbeitungen von Originalwerken alter und neuer Meister für das Normalharmonium geliefert hat, wollen wir der Vollständigkeit halber noch erwähnen. Auch für Orchester hat er verschiedene hervorragende Arrangements geliefert. So erinnere ich mich, dass er Klavierstücke von Bendel aus dem Zyklus „Am Genfer See“, für Orchester reizvoll gesetzt hat und zwar: den „Gefangenen von Chillon“, den „Spaziergang zum Châtelard“ und „Sonntagsmorgen auf Glion“. Selbstverständlich war es mir unmöglich, alle Manuskriptsachen zu nennen oder zu besprechen, die Kämpf noch liegen hat. Die aufgezählten Kompositionen geben indessen ein hinreichendes Bild von dem emsigen Schaffen desselben, der doch in erster Linie durch Unterricht und Mitwirkung im Konzertsaal sich und den Seinen eine Existenz zu verschaffen bemüht ist. Wer weiss, ob er uns so viele treffliche Werke geschenkt hätte, wenn nicht der Kampf um das Dasein seinen Charakter gestärkt und seinen Schaffenstrieb angespornt hätte?! Hoffentlich hält ihm die musikalische Welt die gebührende Anerkennung nicht länger mehr vor.

Mögen diese Zeilen auch dazu beitragen, den Namen Karl Kämpf in recht weite Kreise zu tragen und ihm und seinen Werken neue Freunde zuzuführen.

---

# Friedrich Klose

(geb. zu Karlsruhe i. B. am 29. November 1862).

Phot. Gebrüder Hirsch, Karlsruhe.

Friedrich Klose.

# Friedrich Klose

von

**Rudolf Louis.**

Dass ein Künstler, der nur wenig produziert, aber einem jeden Werke, das er in die Welt gehen lässt, den Stempel des Bedeutenden aufzuprägen vermag, den Vorzug verdiene vor dem kritiklosen Vielschreiber, der ohne Wahl und Sichtung seine Einfälle, so wie sie die flüchtige Stunde bringt, festhält und der Öffentlichkeit übergibt, wird allgemein zugestanden. Und doch hat der skrupellose Vielschreiber vor dem gewissenhafteren Strebensgenossen einen Vorteil voraus, vermöge dessen jenem es ungleich viel leichter fällt, bekannt, ja berühmt zu werden, als diesem. Je mehr einer veröffentlicht, desto häufiger wird sein Name genannt, und da die Zelebrität eines Namens in erster Linie davon abhängt, wie oft er in der Öffentlichkeit auftaucht — wobei es im Grunde genommen ganz und gar einerlei ist, wie und in welchem Sinne er auftaucht —, so gibt es heutzutage kein sichereres Mittel, um rasch berühmt zu werden, als die Vielschreiberei. Ein geistreicher Wiener pflegte zu sagen: Ein Opernkomponist kann dadurch berühmt werden, dass er mit einer Oper einen grossen Erfolg hat. Aber dasselbe Ziel erreicht er auch, wenn er mit drei Opern durchfällt. Nicht die Qualität macht es, sondern die Quantität, und nicht das „Wie" der künstlerischen Leistung und ihres Erfolges, sondern das „Wie oft" entscheidet zunächst über die Tagesberühmtheit eines schaffenden Künstlers unserer Zeit.

Wenn dem nicht so wäre, müsste der Name Friedrich Kloses längst im Munde aller ernsten Musikfreunde sein, und vor allem: dieser Mann hätte

nicht vierzig Jahre alt zu werden brauchen, um es zu einer heute noch ziemlich beschränkten und über den engeren Kreis der Fachgenossen nicht allzuweit hinausgehenden Berühmtheit zu bringen. Aber dieser ernste und bedeutende Künstler, in dem sich hohe Begabung und ausserordentliches Können mit einer geradewegs „unzeitgemäss" anmutenden Reinheit und Lauterkeit des künstlerischen Wollens eint — ein „Idealist" in der guten alten, heute fast schon sagenhaft gewordenen Bedeutung des Wortes —, er hat eine so geringe Anzahl von Werken veröffentlicht, er hat über dem Bemühen, jeder seiner grossangelegten Schöpfungen einen möglichst hohen Grad der Vollkommenheit zu geben, so ganz und gar darauf vergessen, die Allgemeinheit mit seiner Person zu beschäftigen und immer wieder von sich reden zu machen, dass eigentlich erst die Uraufführung seiner symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum", die Felix Mottl im Jahre 1899 (drei Jahre nach der Vollendung des Werkes) in Karlsruhe herausbrachte, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Klose zu lenken begann. Und doch hatte er fast schon ein Jahrzehnt zuvor (1890) seine Dmoll-Messe geschrieben, die unter den von Liszt und Bruckner beeinflussten Werken der Gattung ganz einzig und unvergleichlich dasteht, ja an musikalischem Gehalt und tiefer Erfassung des liturgischen Textes alles, was mir von moderner katholischer Kirchenmusik bekannt geworden, weit übertrifft!

Freilich darf nicht verkannt werden, dass ausser der quantitativ verhältnismässig geringen Produktivität auch noch andere Dinge dazu mitgewirkt haben, einem Künstler wie Klose das Durchdringen zu erschweren: zunächst einmal die vornehme Zurückhaltung des Menschen, der es jederzeit verschmäht hat, Mittel und Wege, die auch nur im entferntesten nach Reklame aussehen, zu seinem Bekanntwerden zu benutzen; dann: die herbe Eigenart mancher seiner Werke selbst, die so ganz und gar nicht dazu angetan ist, dem Sinn der grossen Menge zu schmeicheln; weiterhin aber auch der Umstand, dass er, anfänglich in der Ausbildung seiner künstlerischen Begabung mehr gehemmt als gefördert, relativ sehr spät erst dazu gelangt war, seine musikalischen Lehrjahre abzuschliessen.

Friedrich Klose ist am 29. November 1862 als Sohn des im Jahre 1907 hochbetagt verstorbenen österreichischen Hauptmanns a. D. Karl Klose zu Karlsruhe i. B. geboren. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er auf der Violine, und zwar vom 8. Lebensjahre an. Gerade die Wahl dieses Instrumentes erwies sich in der Folge als wenig glücklich. Denn dem latenten Polyphoniker, der in ihm wie in jedem modernen Musiker steckte, bot die Beschäftigung mit der Violine gar keine oder nur geringe Nahrung. Klose war etwas über 10 Jahre alt, als er zum ersten Male den „Lohengrin“ hörte, und ein halbes Jahr später wirkte er bei einer Aufführung der „Matthäuspassion“ im Knabenchor mit. Diese beiden Werke vermittelten ihm die frühesten musikalischen Eindrücke tieferer und lebendig fortwirkender Art. Sie regten ihn zu den ersten Kompositionsversuchen an, die freilich kindlich genug ausfallen mussten, wenn man bedenkt, dass der Knabe damals ausser seiner Violinmusik kaum schon etwas anderes in Noten kennen gelernt hatte, und dass er 16 Jahre alt war, als er zum ersten Male einen Klavierauszug in die Hände bekam.

Die Möglichkeit, eine reiche und komplizierte Tonschöpfung wie den „Lohengrin“ oder die „Matthäuspassion“ vermittels des Auszugs in ihren wesentlichen Grundzügen sich am Klavier allein vorführen zu können, diese Möglichkeit, von der er zuvor keine Ahnung gehabt hatte, erschliesst ihm eine neue Welt. Lebendige Eindrücke im Konzertsaal kommen hinzu; er lernt Liszt (Préludes) und Berlioz (Fee Mab) kennen. Diese Bekanntschaft macht ihn zu einem begeisterten Anhänger der „neuen Richtung“, um die damals der Kampf der Geister noch heftig tobte. Wagner, Liszt und Berlioz werden seine Götter, in deren zunächst noch ziemlich unbeholfener Nachahmung die eignen Kompositionsversuche jener Zeit sich gefallen.

Inzwischen hatte der angehende Musiker die Notwendigkeit eines methodischen Unterrichts in musikalischer Theorie eingesehen. Der Lehrmeister, den er wählte, war Vincenz Lachner, der 1893 verstorbene jüngere Bruder des berühmten Münchener Generalmusikdirektors. Diese Wahl war natürlich: denn

Lachner genoss einen guten Ruf als Lehrer, und in Karlsruhe hätte jedenfalls kaum ein anderer für das von Klose Gesuchte in Betracht kommen können. Trotzdem war es keine gute Wahl. Der Umstand, dass Lachner alle die Meister der neueren Zeit, die sein Schüler am meisten verehrte, zu tiefst verabscheute, verhinderte von allem Anfang an das Zustandekommen eines irgendwie vertrauten Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler. Dazu kam dann noch, dass Lachner kurzsichtig genug war, dem Schüler jegliches Talent abzusprechen, und so konnte es nicht fehlen, dass ein Unterricht, bei dem der Lehrer nicht an die Begabung des Schülers, und der Schüler nicht an die Autorität des Lehrers glaubte, gänzlich erfolglos blieb. Das einzige Ergebnis war die feste Überzeugung, die Klose allmählich gewann, dass alle Theorie unnützer Ballast und pedantischer Philisterkram sei, und dass das private Studium der grossen Meisterwerke genüge, um sich das zu eigenem Schaffen notwendige Mass von Wissen und Können anzueignen. Und man sieht, welche Gefahr diese Überzeugung für die Entwicklung des jungen Musikers heraufbeschwor: die Gefahr zu verwildern und im Dilettantismus stecken zu bleiben.

In Genf, wohin Klose, nachdem er Lachners Schule verlassen, übergesiedelt war, nahm er nur mehr Unterricht im Violin- und Klavierspiel. Doch sollte sein Klavierlehrer, ein Italiener namens Provesi, Cellist im Genfer Orchester und Akkompagnateur bei den Symphoniekonzerten, auch für die Entwicklung des Komponisten von grosser Bedeutung werden. Denn er war es, dem Klose das Erlebnis verdankte, das im Werdegange eines jeden Komponisten von entscheidender Wichtigkeit ist: die erste Aufführung eines eigenen Werkes. („Loreley", symphonische Dichtung, 1884.) Diese Aufführung hatte nicht nur Erfolg, sie erzielte auch einen völligen Umschwung in Kloses Meinung von der Überflüssigkeit theoretischer Studien. Denn gerade das, was er bei Provesi gelegentlich der von diesem geleiteten Ausarbeitung einer Ouverture gelernt hatte, zeigte ihm, dass ohne systematische Übung in der Satzkunst, wie sie nur an der Hand eines tüchtigen Lehrers mit Nutzen betrieben werden kann, nicht vorwärts zu kommen sei.

Ein solcher Lehrer fand sich in Adolf Ruthardt (geb. 1849, damals Musiklehrer in Genf, seit 1886 am Leipziger Konservatorium), der den angehenden Komponisten in kurzer Zeit bedeutend förderte, allerdings aber den Fehler beging, das als erledigt vorauszusetzen, was Klose bei seinem ersten Lehrer Lachner zwar durchgearbeitet, aber keineswegs gründlich sich angeeignet hatte.

So kam es, dass Klose das Bedürfnis empfinden konnte, auch nach Absolvierung des Unterrichts bei Ruthardt Harmonielehre und Kontrapunkt noch einmal von den allerersten Elementen an mit der Gründlichkeit durchzunehmen, die er bei Lachner so schmerzlich vermisst hatte. Felix Mottl, der 1881 als Hofkapellmeister nach Karlsruhe berufen worden war und schon früh ein starkes Interesse für Klose gefasst hatte, empfahl ihn an Anton Bruckner, und bei diesem Meister, der in so wunderbarer Weise den hinreissenden Zauber einer durch und durch genialen Künstlernatur mit der bis zur Pedanterie gehenden Skrupulosität des peinlich gewissenhaften Pädagogen verband, brachte Klose in den Jahren 1886—89 seine musikalischen Lehrjahre endlich zum Abschluss.

Darauf nahm er eine Stelle als Theorielehrer an der damals neugegründeten *Académie de musique* in Genf an, die er aber nach wenig ermutigenden Erfahrungen bereits 1891 wieder aufgab. Doch gewann dieser zweite Genfer Aufenthalt Bedeutung durch die Aufführung der grossen Messe in D moll, die Klose unter dem Eindruck der Nachricht von dem Tode Franz Liszts (31. Juli 1886) konzipiert und während der Wiener Studienjahre geschrieben hatte. Unter Lionetto Banti kam dieses Werk im Frühjahr 1891 in Genf zum ersten Male zu Gehör. Im Herbst desselben Jahres kehrte Klose nach Wien zurück, wo er ausschliesslich der Komposition lebte. Späterhin nahm er abwechselnd in Karlsruhe und Thun (in der Schweiz) Aufenthalt. Seit Herbst 1906 wirkt er als Lehrer am Konservatorium zu Basel. Am 1. Oktober 1907 wird er diese Stellung mit einer ähnlichen an der Akademie der Tonkunst in München vertauschen.

Wie schon gesagt, ist die Zahl der Kloseschen

Werke nicht gross, und von dem, was er geschrieben, ist überdies nur ein Teil veröffentlicht. Drei grosse und monumentale Schöpfungen sind es, die vor allem für die Beurteilung des Komponisten und seiner Stellung im Musikleben der Gegenwart in Betracht kommen: die schon erwähnte Messe, die dreisätzige symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum“ und das Opernwerk „Ilsebill“.*)

Langsame Entwicklung und ein vielfach gehemmter Studiengang liessen den Komponisten Klose so spät erst zur vollen Reife gelangen, dass man die 1890 beendete D moll-Messe durchaus noch als Jugendarbeit betrachten muss, obgleich sie das Werk eines 28jährigen ist. Eine Jugendarbeit freilich nicht in dem Sinne, dass in technischer Hinsicht irgend etwas zu vermissen wäre; vielmehr verrät sich souveräne Herrschaft über alle Ausdrucksmittel der modernen Musik auf jeder Seite der Partitur. Wohl aber eine Jugendarbeit insofern, als die Tonsprache des Komponisten sich noch nicht zu voller Selbständigkeit durchgerungen und vielfach noch die Vorbilder deutlich erkennen lässt, von deren Nacheiferung das Klosesche Schaffen ursprünglich ausgegangen war. Wenigstens gilt diese Abhängigkeit ganz zweifellos von den sechs Sätzen der eigentlichen Messe. Nicht freilich in der gleichen Weise auch von den später hinzukomponierten Einlagen, die das Ganze derart komplettieren, dass die Partitur nun sämtliche für die Begleitung der heiligen Handlung des Messopfers benötigten Musikstücke (also auch Graduale, Offertorium u. s. w.) als integrierende Teile

---

*) Ausserdem liegen im Druck vor: eine Elegie für Violine und Klavier; Elfenreigen für Orchester (komp. 1892; 1. Aufführung in Lausanne 1893; später wesentlich umgearbeitet); eine Reihe von Gesängen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (14 nach verschiedenen Dichtern und der 9 Gedichte umfassende Zyklus „Verbunden“ von Rückert). Von ungedruckten Kompositionen gelangte ein Orchesterstück „Festzug“, der letzte Satz einer unvollendet gebliebenen symphonischen Dichtung, mehrmals, zuerst in Sondershausen, zur Aufführung. Dagegen sind die Fragmente „*Un chant de fête de Néron*“ (für Chor und Orchester, nach V. Hugo) und die Szene des Ariel aus dem 2. Teile des Goetheschen „Faust“ noch nicht bekannt geworden.

eines einheitlichen Kunstwerkes in sich enthält. Diese Einlagen sind: ein Orgelpräludium, ein *Ave Maria* (für Sopransolo und Orchester), *O salutaris hostia* (Sopran und Tenorsolo mit Orchester), Wandlungsmusik (für kleines Orchester). Sie wurden 1894 komponiert und zum ersten Male bei einer Aufführung der Messe in Karlsruhe 1895 zu Gehör gebracht. Ferner gehört hierher noch das selbständige, aber sogar motivisch mit der Messe zusammenhängende *Vidi aquam* (komponiert gleichfalls 1894, erste Aufführung in Karlsruhe 1896). So ist die vollständige Messe ein Werk, das abgesehen von seiner objektiven künstlerischen Bedeutung noch das ganz besondere persönliche Interesse darbietet, dass wir die Fortschritte, die der Komponist in einer wichtigsten Periode seiner Entwicklung gemacht, innerhalb eines künstlerischen Ganzen, das trotzdem nichts von seiner Einheitlichkeit verloren hat, verfolgen können.

In der zeitgenössischen Kirchenmusik nimmt Kloses Messe eine ganz eigenartige Stellung ein. Um sie zu verstehen, wollen wir uns daran erinnern, dass innerhalb dessen, was Gegenwart und jüngste Vergangenheit an katholischer Kirchenmusik produziert haben, drei sehr verschiedene Richtungen oder Zweige zu unterscheiden sind. Da ist zunächst einmal die im engeren Sinne des Wortes liturgische Musik, die, meist von cäcilianischen oder nichtcäcilianischen Domkapellmeistern, Organisten und Chorregenten, gelegentlich auch von mehr oder weniger musikbegabten und musikgebildeten Kaplänen und Pfarrern geschrieben, nichts weiter prätendiert, als den Gebrauchszwecken des Gottesdienstes in würdiger Weise zu dienen. Sie ist „angewandte“ Musik, musikalisches Kunsthandwerk und bildet eine Sphäre für sich, um die sich die an der Entwicklung der Musik als freier Kunst Interessierten nur ganz ausnahmsweise einmal zu kümmern pflegen. Dann nämlich, wenn ein aus der Kirchenmusik hervorgegangener Komponist etwa anfängt, auch in andern Gebieten der Kunst sich auszuzeichnen und dadurch die Aufmerksamkeit auch auf seine Kirchenmusikwerke lenkt, so dass man sich anschicken darf, diese in den Konzertsaal zu verpflanzen und einer rein ästhetisch-musikalischen, von liturgischen Anforderungen gänzlich

absehenden Beurteilung zu unterbreiten. Ein solcher Musiker, der aus der Kirche in den Konzertsaal kam, war z. B. Anton Bruckner, zugleich der einzige in diesem Sinne ursprünglich liturgische Musiker unserer Tage, der sich einen Platz auch in der allgemeinen Musikgeschichte der Gegenwart erobert hat.

Einen ganz anderen Typus repräsentiert — um auch hier einen Bedeutendsten und in seiner Art einzigen zu nennen — Franz Liszt. Der kam umgekehrt s. z. s. aus dem Konzertsaal in die Kirche. Es war seine subjektive Frömmigkeit, das persönliche Verhältnis, das er zur Religion hatte, was ihn dazu antrieb, sein schöpferisches Vermögen im Verlaufe des späteren Mannesalters immer ausschliesslicher in den Dienst der Kirche zu stellen. Er selbst, der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. sein Teil dazu beizutragen, dass der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem, was die Gegenwart empfindet und denkt, der Widerspruch, den heutzutage ein jeder gebildete Katholik empfindet, der Treue gegen die Kirche mit der Treue gegen sein eigenes Tun und Sein verbinden möchte, wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde.

Und noch eine dritte Art von Kirchenmusik gibt es. Das ist die Kirchenmusik des reinen Musikers, der überhaupt nicht als gläubiger, ja vielleicht nicht einmal als religiöser Mensch, sondern ganz einfach als Künstler den Aufgaben kirchlicher Tonkunst gegenübersteht. Ihm sind die kirchlichen Vorstellungen und Empfindungen, die religiösen Dogmen, Texte und Handlungen ganz einfach ein „Stoff“, zu dem er sich rein-ästhetisch verhält, so also, wie etwa der Opernkomponist zu seinem Libretto. Man braucht nur an die kirchenmusikalischen Werke Hector Berlioz' zu denken, um zu wissen, was ich meine. Die ganze geistige Persönlichkeit Kloses, alles, was wir von seiner Welt- und Lebensanschauung wissen, zwingt uns nun die Überzeugung auf, dass

seine Messe ihrem tiefsten Wesen und ihrer Grundrichtung nach gleichfalls dieser rein künstlerischen Art von Kirchenmusik angehört, die in gewissem Sinne bis zu Beethovens *Missa solemnis* zurückverfolgt werden kann. Denn Klose ist ganz gewiss nichts weniger als konfessionell gläubiger Christ, ja nicht einmal auch nur durch Taufe und Erziehung ein Sohn der katholischen Kirche: seine Messe erinnert hierin — aber wohl auch nur hierin — an die Messenkompositionen des grossen J. S. Bach, dass sie das Werk eines Protestanten ist. Aber wenn die Klosesche Messe ihrer innersten Tendenz nach der in gewissem Sinne unkonfessionellen und jedenfalls von Haus aus nicht sowohl religiös als ästhetisch inspirierten Kirchenmusik angehört, so unterscheidet sie sich von einem Werke, wie etwa Berlioz' gigantisches Requiem eines ist, dadurch, dass hier nicht der liturgische Text zum äusseren Anlass, ja vielleicht bloss zum Vorwand genommen ist für ein Musizieren, das eigentlich und streng genommen mit dem Sinn und dem Geiste dieses Textes gar nichts zu tun hat. Vielmehr verhält sich Klose zur ganzen Vorstellungs- und Empfindungswelt des katholischen Gläubigen gerade so, wie etwa ein dramatischer Komponist zu dem Denken und Fühlen der handelnden Personen seines Werkes sich verhält. Er strebt nach einer vollkommenen seelischen Identifizierung, er sucht sich ganz in die Psyche des überzeugten Bekenners zu versenken, der das heilige Messopfer als ein täglich erneutes Wunder göttlicher Gnade innerlich erlebt. Und so gelingt es ihm auch, die Anregungen, die er von Meistern jener beiden anderen Arten religiöser Tonkunst, insonderheit von Liszt und Bruckner empfangen, in einer Weise für sein Werk zu nutzen, dass diese Einflüsse nicht als etwas Fremdartiges sich bemerkbar machen, sondern als durchaus homogene Elemente dem grossen Ganzen sich einfügen, dessen Originalität sie zwar bis zu einem gewissen Grade schmälern, aber auch nicht ein einziges Mal vollständig verwischen können.

Ganz er selbst ist Klose dagegen — wie übrigens auch schon in den nachkomponierten Stücken der Messe — in seiner grossen viersätzigen Symphonie „Das Leben ein Traum". Selbständig freilich nicht in

dem Sinne, in dem es überhaupt keine Selbständigkeit gibt, — dass von fremder Beeinflussung ganz und gar nichts zu verspüren wäre, wohl aber in dem Sinne, dass wir den Eindruck einer ganz ausgesprochenen und scharf ausgeprägten Eigenart empfangen. Über den Geist und Gehalt dieses symphonischen Werkes, dieser kühnen musikalischen Epopöe des Pessimismus habe ich mich früher schon einmal eingehend ausgesprochen und es ist wohl erlaubt, dass ich hier auf diese früheren Ausführungen verweise.*) Nur ein paar Worte über die Form des Werkes seien nachgetragen. Franz Liszt hat seine, historisch aus der Ouvertürenform herausgewachsenen einsätzigen Orchesterwerke „symphonische Dichtungen" genannt, während er für seine mehrsätzigen Instrumentalschöpfungen (Dante, Faust) die Bezeichnung „Symphonie" beibehielt. Diese Unterscheidung, die eigentlich nur insofern einen Sinn hat, als man herkömmlicherweise unter „Symphonie" ein zyklisches, mehrsätziges Werk versteht, sie wurde nun von den Vertretern der neueren Programmmusik nicht nur allgemein akzeptiert — wenn man heutzutage von „symphonischer Dichtung" redet, meint man fast ausnahmslos ein einsätziges Orchesterstück —, sondern das Beispiel Liszts hat auch den Einfluss auf die jüngere Generation gehabt, dass das mehrsätzige Orchesterwerk aus der Produktion der Gegenwart — wenigstens soweit sie „modern" gerichtet war — für einige Zeit fast gänzlich verschwand. Demgegenüber nennt Klose sein zyklisches Werk „symphonische Dichtung", eine Bezeichnung, mit der er, wie mir scheint, vor allem das unumwundene Bekenntnis ablegen will, dass seine Symphonie durchaus auf dem Boden der sogenannten „Programmmusik" stehe. Darin, dass sie, rein äusserlich betrachtet, eine Anlehnung an die überlieferte Form der klassischen Symphonie erkennen lässt, könnte Kloses Schöpfung an die Werke Gustav Mahlers erinnern. Aber die werden ja stilistisch gerade so scharf charakterisiert durch die zweideutige, ja recht eigentlich

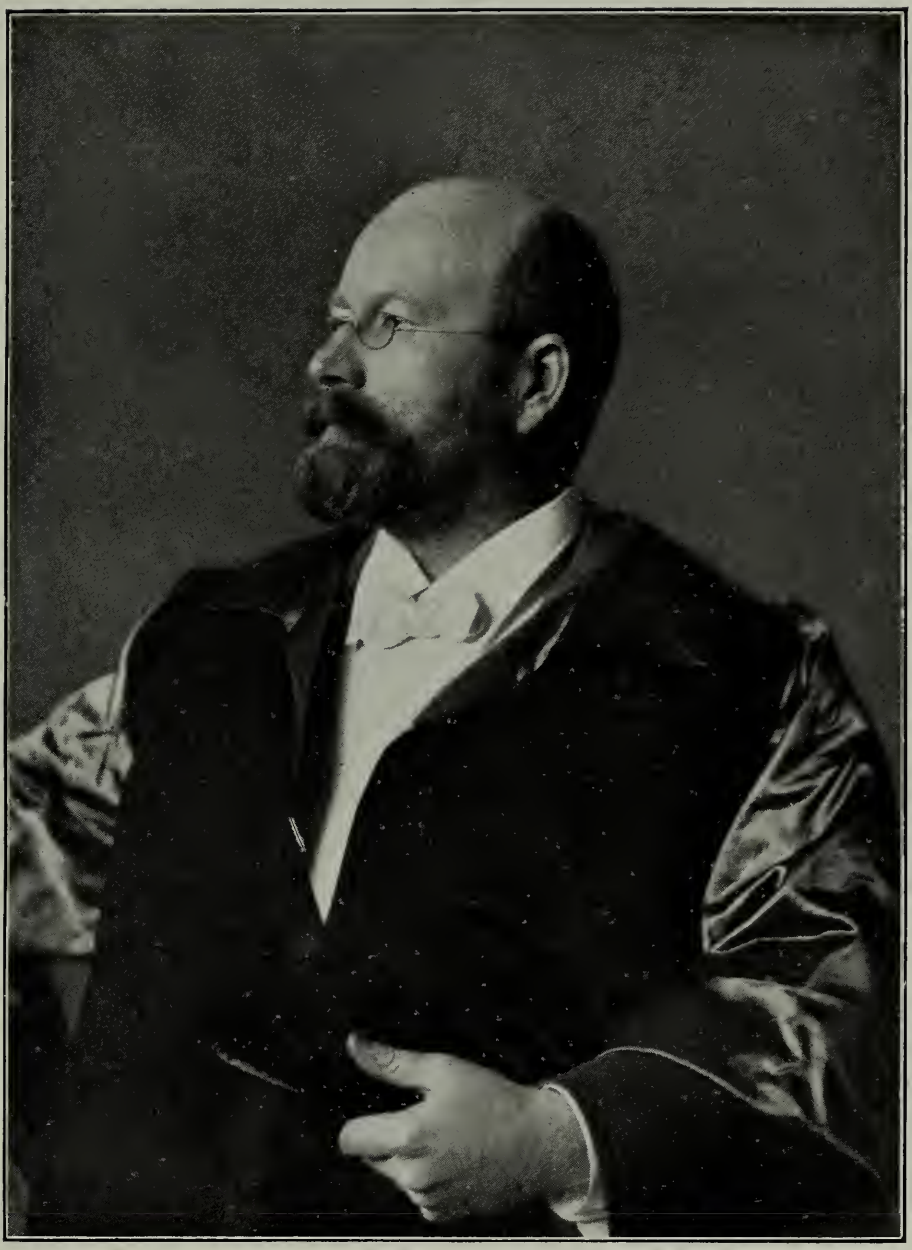
*) Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" von Rudolf Louis. München und Leipzig 1905. (Münchner Broschüren. Herausgegeben von Georg Müller. Heft 3.)

unaufrichtige Stellung ihres Autors zum Problem der Programmmusik, während Klose, wie gesagt, eben in diesem Punkte nicht dem geringsten Zweifel Raum lässt. Dieser Umstand nun, dass er einerseits entschiedener Programmmusiker ist, anderseits aber formell bei dem Schema der traditionellen viersätzigen Symphonie anknüpft, verleiht seinem Werke eine gewisse Verwandtschaft mit den Symphonien Hector Berlioz', von dem Klose auch sonst (vielleicht mehr als irgend ein anderer deutscher Komponist der Gegenwart) stark beeinflusst erscheint. Aber darin unterscheidet er sich wesentlich von dem französischen Meister, dass bei ihm die Form in ganz anderer Weise organisch aus der Idee des Ganzen herauswächst und ohne die bei Berlioz so häufig störende Willkürlichkeit mit einer gewissen Notwendigkeit aus dem Gesamtplane des Werkes sich wie von selbst ergibt.

In einem ganz eigenartigen Verhältnis zur Symphonieform steht aber nun auch Kloses Opernwerk „Ilsebill", das „Märlein von dem Fischer und seiner Frau", — das der Komponist selbst eine „dramatische Symphonie" nennt. Klose hat diese Bezeichnung zusammen mit seinem Textdichter Hugo Hoffmann in der ganz bestimmten Absicht gewählt, um seine Oper, deren Handlung auf das bekannte Grimmsche Märchen zurückgeht, sachlich, ihrer besonderen Art nach, möglichst deutlich zu kennzeichnen. „Es soll", wie die beiden Autoren selbst ausführen, „insbesondere dadurch ausgedrückt sein, dass die Handlung, die eigentlich kein Drama im ‚schulgerechten' Sinne ist, auch nicht den Anspruch erhebt, als solches zu gelten. Anderseits aber soll mit dem Hinweis auf die musikalische Form — und diese ist eine symphonische — gesagt sein, dass der Musik bis zu gewissem Grade, jedenfalls mehr als in anderen musikalischen Bühnenwerken, die Vorherrschaft eingeräumt ist. Die dramatisch dargestellte Handlung ist sozusagen das ‚Programm' für die Symphonie."

Kloses „Ilsebill" erlebte ihre Uraufführung unter Felix Mottl im Hoftheater zu Karlsruhe am 7. Juni 1903. Der Erfolg des ungemein originellen, musikalisch ebenso gehaltvollen wie bühnenmässig wirk-

samen Stückes war ausserordentlich stark. Wenn trotzdem bis heute erst die Opernbühnen von München und Stuttgart dem Beispiele Karlsruhes gefolgt sind und „Ilsebill“ in ihr Repertoir aufgenommen haben, so ist das wohl einzig dem Umstande zuzuschreiben, dass die Klosesche Oper ohne Unterbrechung in einem einzigen, sehr langen Aufzuge spielt. Das bedeutet natürlich für das Publikum eine wenig willkommene Anstrengung. Aber die ganze, auf eine fortlaufende Steigerung ausgehende Anlage des Werkes liess eine Abteilung in zwei oder mehrere Akte unmöglich zu. Und auch bei Klose wird man — ähnlich wie bei Wagner — sich allmählich an das gewöhnen, was zunächst als ungebührliche Anforderung an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer beurteilt wird, und, im Bewusstsein dessen, dass es sich hier um eine künstlerische Notwendigkeit handelt, um die Erreichung einer Steigerungswirkung, die auf anderem Wege unmöglich zu erzielen gewesen wäre, wird man willig einer kleinen Anstrengung sich unterziehen, die durch so reichen künstlerischen Genuss belohnt wird.



Phot. Franz Linkhorst, Halensee-Berlin.

Friedrich E. Koch.

# Friedrich E. Koch

(geb. zu Berlin am 3. Juli 1862).

# Friedrich E. Koch

von

**Karl Kämpf.**

Mit geringen Ausnahmen bekleiden die heutigentags allgemein anerkannten Komponisten angesehene Ämter als Bühnen-, Orchester- oder Chordirigenten, oder wirken als namhafte Musikschriftsteller und Kritiker, zum wenigsten spielen sie aber ausgezeichnet Klavier. In jedem dieser Fälle haben die jeweiligen Autoren die Macht, für ihre eigenen Werke, resp. die von ihnen vertretene Kunstrichtung dauernd einzutreten, was in unserer leichtlebigen Zeit von unberechenbarem Nutzen ist, denn das Geheimnis des Erfolges besteht heute mehr wie je darin, so oft als möglich auf dem Kampfplatz zu erscheinen, um die Aufmerksamkeit immer wieder von neuem auf sich zu lenken. Kräftige Ellenbogen sind deswegen keineswegs zu verachten, sondern repräsentieren von vornherein eine hübsche Mitgift. Der Grundsatz, dass der Künstler hinter seinem Kunstwerke zu verschwinden habe, scheint mehr und mehr in Abnahme zu kommen, sehr zum Schaden der wahren Kunst, denn schliesslich ist dieser Personenkultus, der jetzt mit Dirigenten und Komponisten getrieben wird, doch weiter nichts als eine Fortsetzung der uns unbegreiflich erscheinenden Verzückungsepidemien, wie sie Sängerinnen, Sänger und Virtuosen entfachten. Darunter zu leiden werden immer diejenigen Tondichter haben, denen es von Haus aus nicht gegeben ist, oder die es aus wahrer Bescheidenheit nicht über sich gewinnen können, als „Rufer im Streit“ ihre Stimme laut zu erheben, wie es z. B. der Fall Rossini-Beethoven beweist, von denen ersterer sich tüchtig die Taschen vollstopfte,

während letzterer es bekanntlich nie über ein dem Mittelstande entsprechendes Einkommen brachte. Aus neuerer Zeit seien Bruckner, Hugo Wolf und Cornelius genannt, an denen erst die Nachwelt wieder gutzumachen hat, was die Zeitgenossen versäumt haben.

Auch Friedrich E. Koch gehört zu denjenigen, die es an sich erfahren haben, wie ausserordentlich schwer es ist, den Parnass als schaffender Künstler zu erklimmen. Wenn es ihm, der seit circa 15 Jahren keinerlei ins Gewicht fallende Tätigkeit als ausübender Künstler entfaltet hat, trotzdem gelungen ist, den Gipfel zu erklimmen und seinem Namen überall Achtung und Geltung zu verschaffen, so fällt diese Tatsache doppelt ins Gewicht, weil Koch stets, ohne nach rechts oder links zu blicken, seinen eigenen Weg gegangen ist, und sich niemals zu irgend welchen Konzessionen an den Geschmack der Menge hat bestimmen lassen. In dieser Hinsicht übertrifft er sogar Brahms, zu welchem Meister seine Muse in ihrer herben Ausdrucksweise und allem äusserlichen Effekt abgewandten Innerlichkeit gern hinneigt; denn jener verstand es doch immerhin, in seinen Liedern, Klavierstücken und Bearbeitungen (Volkslieder und Ungarische Tänze) einen leichteren, dem grossen Publikum zugänglichen Ton anzuschlagen, während Koch mit Ausnahme von einigen kleineren, von ihm selbst als Gelegenheitsarbeiten bezeichneten Stücken nur in grösstem Rahmen und schwierigsten Kunstformen schafft und sich somit gewissermassen selbst eine Popularität untergräbt und abschneidet. So wenig diese Handlungsweise vom praktischen Gesichtspunkt zu billigen ist, so ist in ihr doch sogleich deutlich zu erkennen, wie scharf sich Koch selbst beurteilt und wie wenig er von dem als richtig erkannten Wege abzuweichen gewillt ist.

Seinem eigenen Urteil kann man unbedingt zustimmen; in kleinen Formen muss ihm, dem geborenen Symphoniker, unbehaglich zu Mute sein, sein Stil erfordert grosse Flächen und gewaltige Umrisse, nur im allergrössten Rahmen treten die Vorzüge seiner Kunst in das rechte Licht, deshalb ist Koch jetzt in den letzten Werken bei der grössten Kunstform der symphonischen Musik, dem abendfüllenden Chorwerk angelangt und

hat auf diesem Gebiete seine reifste Schöpfung, das Oratorium „Von den Tageszeiten", eine gewaltige Tat in Worten und Tönen, niedergelegt; denn Koch nimmt insofern noch eine eigene Stellung ein, als er sich den Text zu seinen Chorwerken selbst verfasst und somit die Wagnersche Forderung von der Einheit des Dichter-Komponisten auf das Oratorium überträgt. Jedoch wollen wir nicht vorgreifen, sondern Kochs Lebensgang in Ruhe an uns vorüberziehen lassen.

Am 3. Juli 1862 als Sohn eines Malers in Berlin geboren, wurde Koch das Glück zuteil, schon in den ersten Lebensjahren den öden Steinmauern der Grossstadt entrückt zu werden und seine ganze Jugendzeit in einem kleinen Dörfchen der Mark zu verleben. Hier in Gottes freier Natur erschlossen sich seinem jungen Gemüt alle Reize des Landlebens und hinterliessen in ihm so starke Eindrücke, dass sich selbige später zu herrlichen pastoralen Szenen verdichten konnten und sich allenthalben in seinem Schaffen nachweisen lassen. So wuchs Koch in ländlicher Abgeschiedenheit langsam heran und hatte auch bald Gelegenheit, sich mit Musik vertraut zu machen; denn sein Vater, der selbst eine grosse Vorliebe für diese Kunst besass, hielt streng darauf, dass fast allabendlich im trauten Familienkreise mehrstimmig gesungen und musiziert wurde. In seinem 11. Lebensjahre erhielt er den ersten Klavierunterricht bei einem Dorfschulmeister, der, was von einem solchen Manne doch viel besagen will, es in kurzer Zeit dahin brachte, dass Koch Sonaten von Beethoven und Clementi bewältigen konnte. Auf dieser Stufe angelangt, erwachte in dem jungen Talent natürlich auch der Schaffensdrang und zeitigte die ersten Kompositionen, die wie die meisten Erzeugnisse dieser Art zwar mit unendlicher Begeisterung verfasst wurden, aber späterer Erkenntnis zum Opfer fielen. Bevor wir von diesem Idyll Abschied nehmen, möchte ich es nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit zu erwähnen, dass Koch sich noch heute gern der glücklichen Tage einer sonnigen Jugendzeit erinnert und mit besonderer Hingabe seines Vaters gedenkt, eines Mannes, der, selbst ein ausgezeichneter Künstler und grosser Naturfreund, es in vorzüglicher Weise verstand, dem empfänglichen Kinder-

herzen Lust zur Arbeit und frischem Schaffen einzuflössen. Kochs Brüder sind sehr geschätzte Künstler, beide Maler und mit dem Professor-Titel ausgezeichnet. Selbst in letzter Zeit war der Vater seinen schon im reifen Mannesalter stehenden Söhnen noch immer ein wertvoller Berater und nahm an ihren künstlerischen Plänen und Arbeiten mit regstem Interesse teil. 1905 starb dieser edle Mann.

Mit 16 Jahren kam Koch auf die Königl. Hochschule zu Berlin und wurde hier Schüler von Prof. Hausmann (Violoncell) und Succo (Kontrapunkt), später von den Professoren Bargiel und Radecke (Kontrapunkt und Komposition). Diese Lehrzeit dauerte 4 Jahre, währenddessen der junge Künstler noch nebenbei als Cellist in einem alten Berliner Orchester tätig war. Mit 21 Jahren wurde er als Cellist Mitglied der Königl. Kapelle und begann jetzt erst seine Kompositionsstudien ernstlich zu vertiefen, so dass er mit 26 Jahren mit gutem Gewissen die ersten kleineren Werke im Druck erscheinen lassen konnte. Mit 27 Jahren veranstaltete er in der Singakademie ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester und führte daselbst die Symphonie „Von der Nordsee", op. 4, die Symphonische Fuge, op. 8, ein Streichquartett und Lieder auf. Die Symphonie errang einen so begeisterten Erfolg, dass sie sofort von Hans von Bülow und daraufhin in allen grösseren Städten Deutschlands aufgeführt wurde. Auch Franz Wüllner, der Dirigent der Gürzenich-Konzerte in Köln wandte jetzt sein Interesse dem eigenartigen jungen Talente zu und brachte nach und nach fast alle Werke von ihm zur Aufführung. Ein Jahr später erhielt Koch den Mendelssohn-Preis für ein Streichtrio, op. 9, das merkwürdigerweise noch heute Manuskript ist, und die II. Symphonie Gdur (an Bülow), welch letzterer sie mit einem schmeichelhaften Schreiben annahm und in Hamburg zur Aufführung brachte. Im Jahre 1891 trat Koch aus der Königl. Kapelle aus und nahm vorübergehend eine Stelle als Kapellmeister in Baden-Baden an. Im Winter desselben Jahres nach Berlin zurückgekehrt, lebte Koch von da an ständig in seiner Vaterstadt in erster Linie seinem musikalischen Schaffen und als hochgeschätzter Lehrer für Komposition

und Kontrapunkt. Seit 1892 leitete Koch viele Jahre einen gemischten Chor in Luckenwalde bei Berlin und trat gelegentlich als Dirigent auf. In diese Zeit fällt die Entstehung folgender Werke: Chorkantate „Der gefesselte Strom“, op. 18, die zweiaktige Oper „Die Halliger“ (am Kölner Stadttheater aufgeführt), wofür Koch eine Auszeichnung gelegentlich der Luitpold-Opern-Konkurrenz in München zuteil wurde. Gleich darauf schrieb Koch eine zweite Oper „Lea“ nach der Hauffschen Novelle „Jud Süss“, die (man sollte es nicht für möglich halten!) ihres Stoffes wegen von allen grösseren in Betracht kommenden Bühnen abgelehnt wurde. Dazwischen fällt eine grössere Anzahl kleinerer Werke, wie Lieder, Chorsachen, Cellostücke etc. Das nächste grössere Werk ist das Chorwerk: „Das Sonnenlied“ nach der Edda.

1900 erhielt Koch den Titel königl. Professor, 1901 wurde er Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin und 1902 in den Senat der gleichen Genossenschaft berufen, ein Beweis dafür, wie seine grossen Verdienste als schaffender Künstler auch an massgebender Stelle gewürdigt werden. Als neuerwähltes Akademie-Mitglied schrieb Koch im Auftrage derselben eine Chorkantate „Halleluja“, op. 27. Schon bei den Opern hat sich Koch die Texte selbst geschrieben, auch bei den folgenden Chorwerken: „Von den Tageszeiten“ (Oratorium) und „Die deutsche Tanne“ stammen die Worte aus seiner eigenen Feder. Als letztes Werk sei noch ein Violinkonzert genannt, das seine Uraufführung in dieser Saison durch Bram Eldering in Utrecht erlebt hat. Augenblicklich arbeitet Koch an einem neuen abendfüllenden biblischen Oratorium „Die Sündflut“, von dem das Textbuch bereits vollendet ist, und die musikalische Ausarbeitung rüstig vorwärtsschreitet. Zu bemerken ist noch, dass die grösseren Chorwerke in den Rheinlanden und auch im Auslande wiederholt mit grösstem Erfolge zur Aufführung gekommen sind.

Wie schon oben bemerkt legt Koch auf seine kleineren Werke überhaupt kein Gewicht, ich werde sie deshalb der Vollständigkeit halber nur kurz erwähnen; op. 1, Drei Noveletten für Violoncello und Klavier (Präger & Meyer, Bremen), op. 2, Varia-

tionen über ein deutsches Lied für Violoncello und Klavier (ebenda), op. 3, Quartett (ausrangiert), op. 5, Heil Dir auf dem Kaiserthron. Ein Festgesang für gemischten oder Männerchor (Chr. Fr. Vieweg), op. 6, Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier (Breitkopf & Härtel), op. 7, König Wilhelms Waffenweihe. Eine melodramatische Festkantate für gemischten oder Männerchor (Chr. Fr. Vieweg), op. 11, Vier Tanzstücke für Violoncell und Klavier (Simrock), op. 12, Kleine Suite für Violine und Klavier (Augener & Co., London), op. 14, Vier Lyrische Stücke für Violoncell und Klavier (Rieter-Biedermann), op. 16, Sechs Lieder und Gesänge für gemischten Chor (Schlesinger), op. 17, Drei Charakterstücke für Violoncell und Klavier (Aibl, München), op. 22, Fünf ernste und heitere Gesänge (Siegel, Leipzig), op. 23, Ernste und heitere Gesänge (Kistner, Leipzig) und op. 28, Friedrich Barbarossa. Ein Festspiel für Chorgesang etc. (Vieweg).

Das erste grössere Werk ist die Symphonie „Von der Nordsee", op. 4 (Breitkopf & Härtel). Wer diesen mit jugendlichem Feuer geschriebenen, dabei aber auf jeglichen Schwulst verzichtenden, klar und durchsichtig gehaltenen Hymnus auf das Meer durchsieht, wird begreifen, dass ein solches Erstlingswerk die Augen aller auf den jungen Autor lenken musste, und ihm die glänzendste Zukunft prophezeit wurde. „Friesenfahrt", der trotzige erste Satz, das stimmungsvolle Andante, „Abend am Strande" betitelt, das neckisch tändelnde Scherzo „Spiel der Wellen", sowie besonders das von würzigem Meerduft durchtränkte Finale „Auf hoher See" spiegeln das Milieu in packender Weise wieder und sind durchweg frisch erfunden, interessant gearbeitet und formvollendet aufgebaut. Die Instrumentation ist ebenfalls ausgezeichnet, was umsomehr anzuerkennen ist, als hier nur die sogenannte klassische Besetzung (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) angewendet wurde. Eigene Züge sind allerdings hier noch nicht zu finden. Das nächste Werk „Symphonische Fuge (Cmoll), op. 8 für Orchester wendet sich an einen kleineren Kreis, nämlich nur an musikalisch geschulte und kontrapunktisch durchgebildete Hörer. Koch zeigt

sich hier als ein eminenter Kontrapunktiker, der nicht nur das Handwerksmässige seiner Kunst mit spielender Meisterschaft beherrscht, sondern bei allem Können nicht vergisst, dass bei der Bewertung eines Kunstwerkes trotz allem Respekt vor der Kunstfertigkeit des Autors schliesslich doch nur Erfindung und Phantasie ausschlaggebend sind. Wer ein solches Hauptthema hinstellt und darüber in der schwierigsten Kunstform ein derartiges poesiedurchtränktes Gebilde entstehen lässt, der kann getrost den Meistertitel für sich beanspruchen! Wer die zahllosen Schönheiten dieser Fuge so recht von Grund auf geniessen will, der nehme die Partitur zur Hand, der Klavierauszug gibt leider nur ein ganz entstelltes, dürftiges Bild davon. Das nächste Orchesterwerk ist die II. Symphonie (G dur), op. 10 (Bote & Bock), die ihre Vorgängerin weit in den Schatten stellt. Dort ein jugendliches, gesundes Musizieren ohne ausgesprochenen Charakter, hier die Sprache eines Fertigen, der bereits abseits vom Wege seine eigene Strasse zieht und uns interessante Ausblicke in neues Land erschliesst. Wie ich erfuhr, soll diese Symphonie bei weitem nicht den einmütigen, glänzenden Beifall wie ihre ältere Schwester erfahren haben, sondern verschiedentlich auf Widerspruch gestossen sein. Das nimmt durchaus nicht Wunder, es ist im Gegenteil ganz erklärlich und wohl Keinem erspart geblieben, der sich von der breiten Heerstrasse abwendet und Eigenes zu sagen versucht. Und Neues, viel Neues bringt diese Symphonie. Gleich das erste Thema setzt frisch und keck ein, schwingt sich in weitem Bogen vorwärts und stürmt mit jugendlichem Feuer dahin, einem sich ungesucht ergebenden Höhepunkte zu; diesem Thema schliessen sich thematische Umkehrungen mit interessanten Nebenmotiven an und leiten zum zweiten Thema über. Letzteres, ein kanonischer Zwiegesang zwischen Violoncell und Hoboe, zeichnet sich durch keusche Anmut und liebenswürdige Grazie aus und prägt sich sofort durch die feingezeichnete, edle Melodik ein. Der darauf folgende Durchführungsteil kann hier nicht genau durchgesprochen werden, es mag genügen, wenn ich erwähne, dass den Themen durchweg hochinteressante Verarbeitungen sowohl in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung

wie auch in Hinsicht auf Kontrapunkt und Instrumentation zuteil werden. Nach einem gigantischen Aufschwung, der in einer äusserst kühnen Trillerkette für das ganze Orchester (einschliesslich Hörner, Trompeten und Posaunen!) gipfelt, setzt die Reprise ein und führt den Satz in würdiger Weise zum Abschluss. Es folgt ein langsamer Satz in Form eines „Thema mit Variationen". Im Gegensatz zum ersten Satz lagert über diesem Teil eine gewisse Schwermut, die sich allerdings in den hochinteressanten, eigenartigen Variationen zu energischem Handeln aufrafft, gegen den Schluss hin aber wieder die Oberhand gewinnt und dem Satz dadurch ein elegisches, ich möchte beinahe sagen nordisches Kolorit verleiht. Ein trotziges, dämonisch gefärbtes Scherzo mit äusserst kühner instrumentaler Einkleidung schliesst sich an, das Trio, eine in rhythmischer Beziehung harte Nuss ($^3/_2$ und $^3/_4$ Takt zu gleicher Zeit), ist nicht nur geistvoll erdacht, sondern auch melodisch reizvoll und prächtig instrumentiert. Koch hat das wohl auch selbst empfunden, denn er deutet es nach der Reprise noch einmal an und verleiht dem Scherzo dadurch einen sehr wirksamen Abschluss. Das Finale schliesst sich in der Stimmung wieder dem ersten Satz an. Ohne auf Einzelheiten näher einzugehen, möchte ich es nicht unterlassen, besonders auf den letzten originellen Abschnitt des Durchführungsteils, sowie auf die im wesentlichen auf 2 Orgelpunkten aufgebaute stimmungsvolle Coda mit ihrem Pianissimo-Abschluss hinzuweisen. Das grosszügige Werk stellt an die Ausführenden allerdings ganz erhebliche Anforderungen, das kann aber nicht der Grund dafür sein, dass es so selten auf Programmen erscheint. Es scheint mir eher darin zu liegen, dass diese durchaus gesunde, allem Krankhaften und Gesuchten aus dem Wege gehende Kunst nicht nervenaufregend und verblüffend wirkt, gerade heutzutage, wo man durch ins Masslose gesteigerte äusserliche Mittel um jeden Preis Sensation zu machen versucht. Jedenfalls ist es aufs Höchste zu bedauern, dass Koch mit dieser Symphonie die Reihe seiner Instrumentalwerke abgeschlossen hat!

Auf dem Gebiete der Kammermusik liegen nur zwei Schöpfungen Kochs vor, das Streichtrio, op. 9 und

Wald-Idyll, op. 20. Das Trio ist noch Manuskript, was wohl in der geringen Nachfrage für dieses Genre zu suchen ist. Es besteht aus fünf Sätzen überwiegend gefälligen Charakters und weist durchweg noble Thematik und tüchtige Verarbeitung auf; ausserdem ist es sehr dankbar für die drei Instrumente geschrieben. — Eine gediegene, von echt Kochschem Geiste erfüllte Schöpfung ist Wald-Idyll, ein Heft Phantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncell. Die drei Sätze „Mondandacht", „Nixenspuk" und „Waldesrauschen" sind durch ihre Titel genügend gekennzeichnet, so dass sich ein weiteres Eingehen erübrigt. Erwähnt mag nur werden, dass der dritte Satz sich vollständig von dem üblichen unter diesem Titel dargebotenen Klingklang fernhält, sich im Gegenteil musikalisch vollwertig gibt.

Auch in seiner ersten Oper „Die Halliger", zu der sich Koch den Text in Anlehnung an eine Novelle von Anton von Perfall selbst schrieb, überraschen sowohl in der Dichtung wie auch in der Musik die prächtigen Naturschilderungen und die kraftstrotzenden, urwüchsigen Szenen aus dem Volksleben. Aber auch das dramatische Element ist reich bedacht und beweist, dass dem Dichter-Komponisten bis dahin nur die Gelegenheit fehlte, selbiges in seinen rein instrumentalen Schöpfungen genügend zur Geltung zu bringen. Das gross angelegte zweiaktige Werk (ein Vorspiel und zwei Aufzüge) ist durchaus modern gehalten, Kochs ausgeprägter Eigenwille lässt es jedoch zum Glück nicht zu, dass seine Musik völlig im Wagnerschen Epigonentum verharrt, wie es leider so vielen begeisterten Wagner-Anhängern zu ihrem Schaden ergangen ist. Da „Die Halliger" seinerzeit am Kölner Stadttheater die Feuerprobe mit bestem Gelingen bestanden und dadurch ihre Lebensfähigkeit glänzend bewiesen, kann ich wohl von einer genauen Inhaltsangabe und Besprechung absehen. Wie viele äussere Umstände manchmal das Schicksal eines Bühnenwerkes beeinflussen, musste Koch kurz nach Beendigung seiner „Halliger" erfahren. Gingen doch zu jener Zeit nicht weniger wie drei Opern in Szene, deren Handlung ungefähr gleichlautend mit seiner Arbeit war, die kurz gesagt eine Art Enoch Arden-

Schicksal darstellt. Dass „Die Halliger“ es unter diesen Umständen überhaupt zu einer Aufführung brachten, spricht gewiss nicht zu ihren Ungunsten.

Die zweite Oper, namens Lea, ist noch nirgends zur Aufführung gekommen. Dem Text liegt die bekannte Hauffsche Novelle „Jud Süss“ zu Grunde, deren mit epischer Breite dargestellten Inhalt Koch dramatisch zusammengefasst hat. Aus diesem Gesichtspunkt heraus spielen sich die Geschehnisse kurz hintereinander ab, sodass keinerlei Längen oder Stockungen die Handlung aufhalten oder verschleppen. Der Beginn der Oper bringt ohne wesentliche Änderung den in der Novelle lebenswahr geschilderten Maskenball. Mit der Verhaftung des jungen von Lanbeck fällt der Vorhang, die Musik spielt jedoch weiter und leitet zur Verwandlung über, die den Schauplatz nach dem zwischen dem herzoglichen Schloss, der Festhalle und dem Palais des Ministers liegenden Park verlegt. In finsterer Nacht sammeln sich hier die Verschwörer und beschliessen den Sturz des Titelhelden, der als allmächtiger Minister und Günstling des schwerkranken Herzogs Karl Alexander von Württemberg nach Laune und Willkür das ganze Land bedrückt und es sich und seinem Anhang tributpflichtig macht. Nach dieser Szene treffen Lea und der junge Lanbeck zusammen; letzterer gibt zunächst über die Gründe der Freilassung aus seiner widerrechtlichen Gefangennahme Aufklärung, dann aber entspinnt sich, während der Mond aufgeht, ein Zwiegesang der beiden von so wunderbarer Süsse und Innigkeit, wie man ihn in neueren Bühnenwerken nicht so bald wiederfinden wird. Das Dazwischentreten von Jud Süss (Leas Bruder) macht diesem lyrischen Intermezzo jäh ein Ende, und von jetzt an drängt die Handlung unaufhaltsam dem Schlusse zu. Während Süss bemüht ist, die Situation für sich auszunützen und den jungen Lanbeck zu einer baldigen Heirat mit Lea zu zwingen, finden sich, durch den Lärm angelockt, nach und nach die Verschwörer, und unter ihnen der alte Lanbeck, ein. Dieser vergisst bei dem sich ihm darbietenden Schauspiel alle Vorsicht und gibt seiner wahren Meinung über das Verhalten seines Sohnes sowie des Ministers rückhaltlos Ausdruck. Die erhitzten Gemüter prallen

jetzt allenthalben aufeinander, woraus Jud Süss wiederum den Vorteil zu ziehen gedenkt, sich aller Angreifer mit einem Schlage entledigen zu können, und der Wache den Befehl gibt, die Verschwörer sämtlich gefangen zu nehmen und zur Festung Hohenneufen abzuführen. Jetzt halten Letztere aber den Moment zur Ausführung ihres Planes für gekommen und rüsten sich zum offenen Kampf. Während beide Parteien sich klar zum Gefecht gegenüber stehen, erschallt plötzlich vom Schloss her Glockengeläut, die Fahne geht auf Halbmast und ein Bote tritt mit der Nachricht vom Tode des Herzogs auf. Jud Süss, der sofort begreift, dass nunmehr seine Macht zu Ende, und seine Machenschaften aufgedeckt werden, stürzt auf das Pferd des Boten zu, um eiligst zu entfliehen und sich in Sicherheit zu bringen, wird jedoch daran verhindert und vom alten von Lanbeck im Namen der Stände Württembergs für seines Amtes entsetzt und als Landesverräter verhaftet erklärt. Lea, die an der Unschuld ihres Bruders nicht zweifelt, weist ihren Geliebten, der sie zurückhalten will, ab und folgt ihrem Bruder ins Gefängnis, während jener ohnmächtig in den Armen seines Vaters zusammenbricht.

Dies in Kürze der Inhalt der Oper. Die Musik des Maskenfestes zeichnet sich durch erquickende Frische und lebendiges Kolorit aus. Koch hat für die Bühnenmusiken verschiedene alt-schwäbische Volksweisen, wie Ländler, Hupfer, Obendrauf verwendet und hierdurch ganz herrliche Effekte erzielt. Die Art und Weise, wie selbige auf der Bühne von mehreren Chören und einem kleinen Bühnenorchester (zunächst aus einer Violine, Flöte, Klarinette, einem Horn und Fagott, später aus einer Violine, einer Piccolo-, einer grossen Flöte, einer Es-Klarinette, 3 Hörnern, einem Violoncell und Fagott bestehend) zu Gehör gebracht werden, dazu im Vordergrunde die handelnden Personen ununterbrochen ihren Part ausführen, und drittens das grosse Orchester seinerseits noch symphonisch hinzutritt, ist geradezu staunenswert und zeigt uns Koch als unübertroffenen Meister des Kontrapunkts. Nach der Verwandlung packt die Verschwörungsszene durch dramatische Lebendigkeit und charakteristische Orchestrierung, den Höhepunkt der Oper bildet jedoch das

darauffolgende Duett, das sowohl in Erfindung wie Innigkeit zu den schönsten Eingebungen Kochs gehört. Sowohl die H dur-Stelle mit ihrer zauberhaften Instrumentation (zunächst Solo-Oboe auf der Bühne, sowie Harfe und Streichquartett, ganz langsam dann Holzbläser, Hörner und Pauken hinzutretend) wie auch der sich daranschliessende Kanon der beiden Singstimmen sind ganz in berückenden Wohlklang getaucht und müssen einen geradezu märchenhaften Reiz ausstrahlen. Das Auftreten des Jud Süss macht diesem wundervollen Idyll ein Ende, und nunmehr tritt die rauhe Wirklichkeit wieder in ihr Recht. Der Schluss der Oper lässt die Liebenden nochmals zu Worte kommen und legt ihnen wiederum ergreifende Töne unter.

Und dieses Werk ist noch nirgends aufgeführt worden; sollte sich wirklich kein Direktor finden, der es damit wagt? Ob es bühnenwirksam und äusserlich erfolgreich ist, kann man natürlich nicht vorher sagen, die Musik an sich aber müsste meiner Meinung nach schon allein durch den ihr innewohnenden Gehalt einschlagen.

Jedenfalls hat Koch durch sein Abschweifen von der symphonischen Musik nach diesen beiden einaktigen Opern den Vorteil gehabt, seine Begabung als Textdichter erkannt und weiter ausgebildet zu haben, die ihn jetzt zu dem Höhepunkt seiner Kunst, dem abendfüllenden Chorwerk, geführt hat. Vorher gehen allerdings schon einige Schöpfungen auf diesem Gebiet, allerdings zu fremden Texten, die wir kurz erwähnen wollen.

„Der gefesselte Strom“, op. 18. Kantate nach Worten Hölderlins für Sopran-Solo, Chor und grosses Orchester (Bote & Bock) ist ein sehr vornehmes und gehaltvolles Werk, das bei guter Ausführung überall eines durchschlagenden Erfolges gewiss ist. Der Komponist ist den Worten des Dichters mit sicherem Instinkt gefolgt und hat dieselben ungemein vertieft. Die Themen sind symphonisch breit angelegt und werden durch einen grosszügigen Aufbau und polyphone Verarbeitung noch gesteigert, auch die Instrumentation zeichnet sich durch prächtige Schlaglichter, die Koch genau an den richtigen Stellen aufzusetzen versteht,

aus. Das nächste Werk, „Das Sonnenlied“ nach Worten des „Sôlarliodh“ von Max Bamberger für Chorgesang, Einzelstimmen, Orchester und Orgel, op. 26 (Bote & Bock) ist wohl das herbste und komplizierteste aus Kochs Feder. Zunächst wird wohl jeder etwas befremdet sein, denn unter einem Sonnenliede denkt man sich unwillkürlich einen jubelnden Hymnus zu Ehren unserer Lebensspenderin. Hier dagegen finden wir einen ernsten und tief angelegten Text, der von den Nichtigkeiten unseres Daseins singt und auf ein besseres Jenseits hinweist. Es ist wie gesagt schwer, sich sofort dieser Grundstimmung, die man keineswegs erwartet, anzupassen. Dem Komponisten muss nun zugestanden werden, dass seine Musik der herben, echt nordischen Schwermut des Textes vollkommen gerecht wird, sie zwingt den Hörer durchaus in ihren Bann und wirkt noch lange nach, es ist aber eine Requiem-Stimmung, das Sonnenlied steht also gewissermassen mit seinem Titel in Widerspruch. Das Werk selbst gliedert sich in vier in sich abgeschlossene Teile, von denen sich der erste mit der ergreifenden Schilderung der majestätischen Sonnenpracht und der mild verklärend ausklingende letzte am leichtesten zugänglich erweisen. Der dritte Teil erscheint mir gegenüber den anderen etwas schwach geraten, er wird gewissermassen erdrückt zwischen den ihn umgebenden Giganten, von denen der zweite Satz, eine sehr kunstvoll gearbeitete freie Fuge, erst nach mehrmaligem Hören seine ihm innewohnenden Schönheiten enthüllt. Überhaupt gehört das ganze Werk zu der Kategorie von Schöpfungen, die durch ein liebevolles Studium erst voll und ganz verstanden wird, dann aber einen Eindruck fürs Leben darstellt. Ein Gegenstück zum Sonnenlied stellt das op. 27, „Halleluja“, eine Festkantate nach Worten der Bibel für Chor, Einzelstimmen und Orchester (Chr. Vieweg) dar. Alles atmet hier Frohsinn und Jubel, Chor und Orchester wetteifern miteinander, um frohlockend sich gegenseitig zu überflügeln, nur der Mittelteil bringt ruhigere Stimmung zum Ausdruck. Wie die Vorrede besagt, ist das Halleluja im Auftrage der Kgl. Preuss. Akademie der Künste zum Geburtstag Kaiser Wilhelms II. am 27. Januar 1902 komponiert;

man fühlt es unbedingt aus der Musik heraus, dass Koch dieser Auftrag Freude gemacht hat. Wirklich einmal eine wertvolle Gelegenheitsmusik!

Das erste Chorwerk zu eigenen Worten ist eine Manuskript-Komposition, betitelt: Polyhymnia. Eine Musen-Feier für Männerchor, Einzelstimmen und Orchester, op. 24. Das Werk stellt in Worten und Musik einen echten Hymnus dar, demzufolge hat der Autor hier das Hauptgewicht vornehmlich der melodischen Seite zugewandt und ist mit wohlbegründeter Absicht komplizierter Schreibweise aus dem Wege gegangen. Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese frische und infolge ihrer Vorzüge (wohlabgerundete Form und glanzvolle Instrumentation) höchst dankbare Komposition nach ihrer Drucklegung bald von allen grösseren Männerchören aufgeführt werden dürfte. Wir kommen jetzt zu Kochs grösstem Werk, dem Oratorium: „Von den Tageszeiten“ für Chorgesang, Einzelstimmen, Orchester und Orgel, op. 29 (C. F. Kahnt Nachf.). Dieses Meisterwerk überragt sämtliche mir bekannte moderne Erzeugnisse auf diesem Gebiete so turmhoch, dass ich, um es zu klassifizieren, auf unsere Klassiker zurückgreifen müsste. Andererseits ist Koch aber, von Jugend auf dem Fortschritt in der Kunst zugetan, zu modern, um in dem blossen Nachahmen seiner Vorgänger Genüge zu finden. Wir sehen deshalb, wie in diesem Kunstwerk die bis dato obligaten, mitunter rein äusserlichen Gründen ihre Entstehung verdankenden Fugen verschwinden, um einer anderen, der jeweiligen Stimmung entsprechenden, dabei aber durchaus polyphonen Ausdrucksweise Platz zu machen. Diese bewusste Übertragung der Wagnerschen Grundsätze auf ein echt konservativer Erstarrung anheimzufallen drohendes Gebiet, scheint mir von weittragender Bedeutung zu sein. Da nach dem Urteil aller Kenner sich sowohl die Dichtung durch poetischen Gehalt, weihevollen Ernst und vornehme Sprache auszeichnet, wie auch die Vertonung durch reiche Erfindung, Eigenart, ungewöhnliches Können und farbenreiche Instrumentation hervorragt, scheint es mir nicht zweifelhaft, dass Koch infolge seiner Doppelbegabung als Wort- und Tondichter augenblicklich ohne Rivalen dasteht und die Führerschaft

auf diesem Boden für die nächste Zeit in seiner Hand behalten wird. Wer wie ich seit circa 15 Jahren beobachtet hat, wie dieser Autor mit eisernem Fleiss und unerbittlicher Selbstkritik an sich gearbeitet hat und von Stufe zu Stufe emporgeklommen ist, um endlich als „Eigener" auf dem Gipfel anzulangen, der wird völlig überzeugt sein, dass es sich hier nicht um ein jähes Aufflackern einer blendenden Lokalgrösse, sondern um einen ehrlich errungenen Erfolg von bleibendem Werte handelt.

Der Text des Oratoriums „Von den Tageszeiten" nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als er gewissermassen drei nebeneinander herlaufende Handlungen enthält, die aber durch die Grundidee wiederum im engsten Zusammenhange stehen. So sind dem Chor die dem Titel entsprechenden Naturschilderungen und -Stimmungen der vier Sätze (Nacht, Morgen, Mittag und Abend) übertragen, während die Solostimmen, den Vorwurf als Symbol des menschlichen Lebens auffassend, die einzelnen Lebensabschnitte in poesievoller Weise zur Darstellung bringen. Wiederum hieran anknüpfend und den Hauptgedanken in das Gebiet der christlichen Religion emporhebend, wird das Leben unseres Heilands in vier Legenden besungen. Um letztere gleich vorweg zu nehmen, so erhalten sie dadurch ein ganz besonderes Gepräge, dass sie vom Frauenchor und der Orgel aus entfernter Höhe erklingen, während das Orchester nur von Zeit zu Zeit zarte Retouchen hinzufügt. Ihre schlichte Natürlichkeit und verträumte Innigkeit stempeln sie zu wahren Perlen geistlicher Musik, an denen weiss Gott kein Überfluss vorhanden ist.

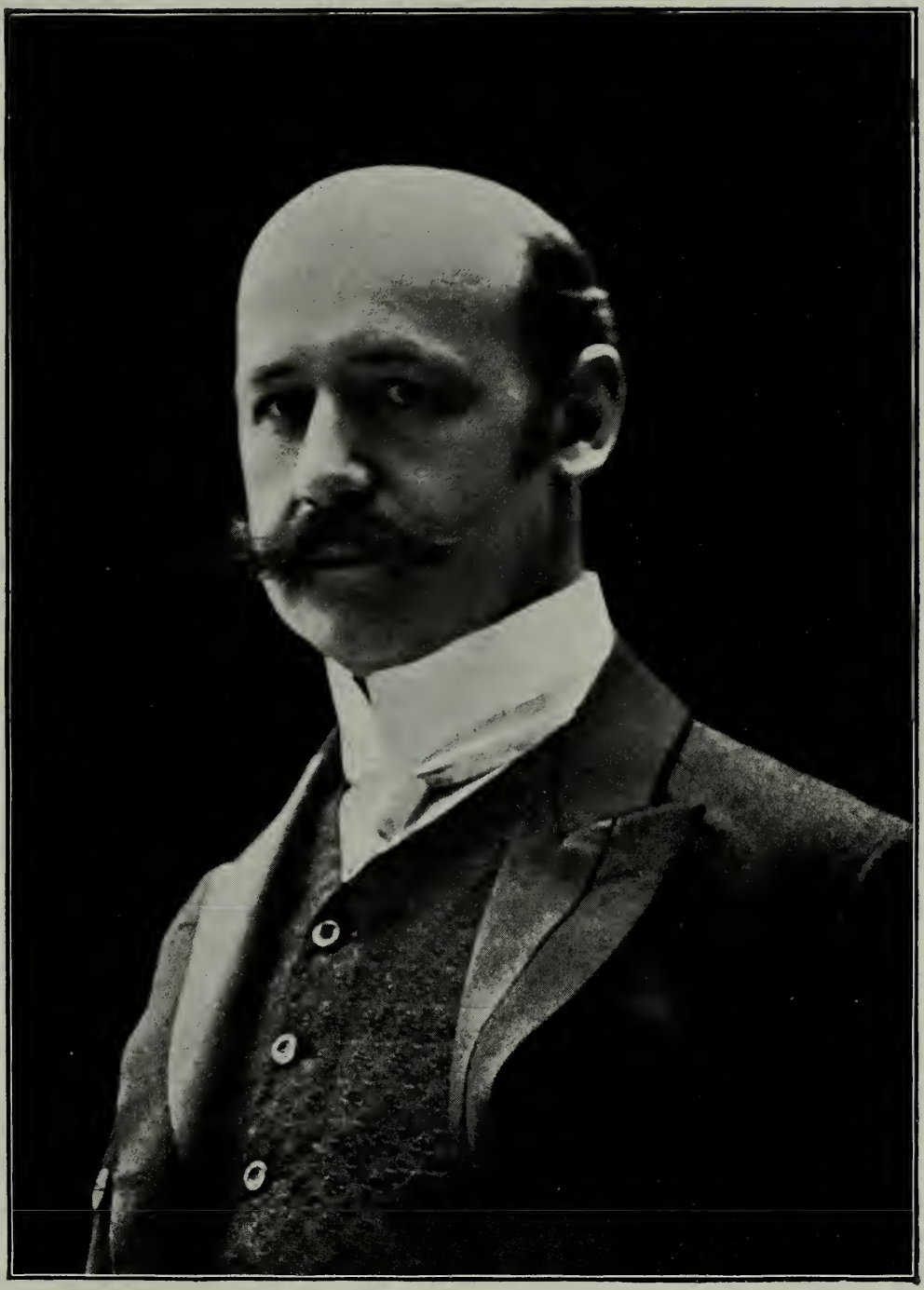
Im ersten Teil sind besonders der die teils unheilvollen, teils segenspendenden Einflüsse der Nacht schildernde Eingangschor, der ausserordentlich charakteristische und eigenartige „Zug des Todes" (Tenorsolo, Frauen- und Männerchöre), die Legende „Heilige Nacht" und der trostspendende „Nachtsegen" (Chor, Soli und Orchester) hervorzuheben. Im zweiten Teile tritt zunächst der Landmann (Bariton) auf, ihm werden von jetzt ab alle bedeutenden Einzelgesänge übertragen, sodass er als der Hauptsolist des ganzen Werkes bezeichnet werden muss. Diese Partie ist zwar überaus

schwierig und verlangt zu ihrer Bewältigung einen Sänger und Vortragskünstler allerersten Ranges, der ihr innewohnende poetische Gehalt und die Vielseitigkeit der zum Ausdruck kommenden Stimmungen sichern dem Solisten aber stets einen bedeutenden Erfolg. Sein erster Gesang schildert den Tagesanbruch und den Beginn der Morgenröte, hierauf setzt allmählich der Chor ein; es folgt ein machtvoll sich steigernder und mit berauschender Farbenpracht gemalter Sonnenaufgang. Im Gegensatz zu dem bis hierher ernsten Grundton rollt sich jetzt ein liebliches Morgenidyll eines Frühlingstages auf, zu dem wiederum die Legende „Jesus im Tempel" eine weihevolle Unterbrechung bildet. Der folgende Chorsatz „Sonntag-Morgen" nimmt die Stimmung auf und gibt diesem Teil durch seinen tief empfundenen dichterischen und musikalischen Gehalt einen würdigen Abschluss. Der dritte Teil bringt nach einer anschaulichen Charakteristik der schwülen Mittagsstunde (Landmann) ein urwüchsiges und prägnantes Schnitterlied (Chor). An die darauffolgende, wundervoll eingeführte Legende „Bergpredigt" schliesst sich ein Hymnus „Erntedank" für Bariton und Chor, der in Erfindung und Stimmung von grösster Gefühlswärme zeugt. Der Schlussteil bringt nach einem einleitenden Soloquartett (Heimkehr) keck hingeworfene, realistische Volksszenen. Die Art und Weise, wie Koch in den Bildern „Unter der Linde", „Tanzlied" und „Trinklied" volkstümlich schreibt und dabei doch stets vornehm und geistreich bleibt, ist schon des öfteren in diesem Artikel beleuchtet worden, es sei deshalb nur noch einmal wiederholt, dass er auch hier vollkommen auf der Höhe ist. Ein müder, betagter Wanderer (als Symbol des Abends) sieht dem fröhlichen Treiben zu und lässt im Geiste sein Leben noch einmal an sich vorüberziehen; „ich fühl' den Abend nah'n; wie Todessehnsucht Purpurgluten winken — ich komme bald, hab' nun genug getan!" leiten ergreifend zur Legende „Golgatha" über. Es folgt, von den Abschiedsworten des Wanderers unterbrochen, eine grosszügig angelegte Vertonung des Vaterunser; bei den Worten: „Denn Dein ist das Reich" u. s. w. setzt eine sich machtvoll steigernde 8stimmige Fuge ein, die den gewaltigen und

krönenden Abschluss des abendfüllenden Werkes bildet. Dass Koch den für diese grandiose Schöpfung aufgebotenen Apparat im vollsten Sinne des Wortes spielend beherrscht, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Auf Einzelheiten näher einzugehen, fehlt hier leider der Platz, der vorzüglich abgefasste Klavierauszug mag aber jedem Interessenten empfohlen werden.

„Die deutsche Tanne". Ein Idyll aus deutschem Bergeswald nach eigenen Worten für eine tiefe Männerstimme, Chorgesang und Orchester, op. 30 (C. F. Kahnt Nachf.) ist entsprechend seinem Vorwurf einfacher gehalten und entfaltet in liebenswürdiger Weise den wohl allen Deutschen innewohnenden Hang, sich in die Romantik unserer herrlichen deutschen Wälder zu versenken. Das bei weitem kleiner angelegte, taufrische Werk wird deshalb allenthalben ein liebevolles Entgegenkommen finden, zumal es für den Chor keine wesentlichen Schwierigkeiten enthält, und nur ein einziger Solist, dessen Partie allerdings gut ausgearbeitet werden muss, erforderlich ist. Immerhin muss jedoch noch gesagt werden, dass die Musik weit entfernt von jeglicher Liedertafelei ist, vielmehr selbst im kleinen Rahmen durchaus polyphon und künstlerisch vollwertig bleibt.

Wie schon oben erwähnt, arbeitet Koch jetzt an einem neuen abendfüllenden Chorwerk. Da er dem Trubel der Grossstadt und dem damit verbundenen Anstrengungen und Aufregungen konsequent aus dem Wege geht und sein Glück im häuslichen Kreise (er ist verheiratet und Vater zweier hoffnungsvoller Knaben) findet, ist anzunehmen, dass er auch fernerhin die zum Schaffen grösserer Werke erforderliche Sammlung sich bewahren und uns auch in Zukunft noch eine stattliche Reihe ausgereifter Werke von gleichem Kunstwert bescheren wird.



Phot. Constantin Luck, Düsseldorf.

Frank L. Limbert.

# Dr. Frank L. Limbert

(geb. zu New York am 15. November 1866).

# Dr. Frank L. Limbert

von

**A. Eccarius-Sieber.**

Der Name Dr. Frank L. Limbert hat im Musikleben schon einen guten Klang. Besonders sind es Limberts Kammermusikwerke, denen man in den letzten Jahren immer öfter begegnet und die überall lebhaftes Interesse erregen. Sie sind fesselnd im Inhalt, klar in der Form, gewählt im Ausdruck und verraten die rege Phantasie eines musikalisch fein geschulten, die Satztechnik vollkommen beherrschenden Künstlers.

Frank Limbert wurde am 15. November 1866 zu New York geboren, siedelte aber schon 1874 mit seinem Vater nach dessen Geburtsstadt Hanau über, um dann dauernden Aufenthalt im Vaterlande nehmen zu sollen. Das Dr. Hochsche Konservatorium besuchte der talentvolle Jünger der Kunst von 1882—88. Carl Fälten, James Kwast unterrichteten ihn im Klavierspiele, zu dem sich Frank Limbert am meisten hingezogen fühlte; Iwan Knorr, Franz M. Böhme, Bernhard Scholz waren seine Lehrer in den theoretischen Fächern und in der Komposition. Nebenbei wurde aber auch noch Orgel, Violine und Viola alta geübt. Aus dieser vielseitigen musikalischen Betätigung von Jugend auf lässt sich Limberts umfassendes Wissen und Können als ausübender und lehrender Musiker erklären. Im Winter 1888/89 lebte er in München, um sich bei Rheinberger mit kompositorischen Arbeiten zu beschäftigen und weiter zu bilden.

Das folgende Jahr sah den Künstler bereits in der Praxis, als Dirigent des Instrumentalvereins seiner Vaterstadt Hanau; doch nur vorübergehend. Der Drang zu

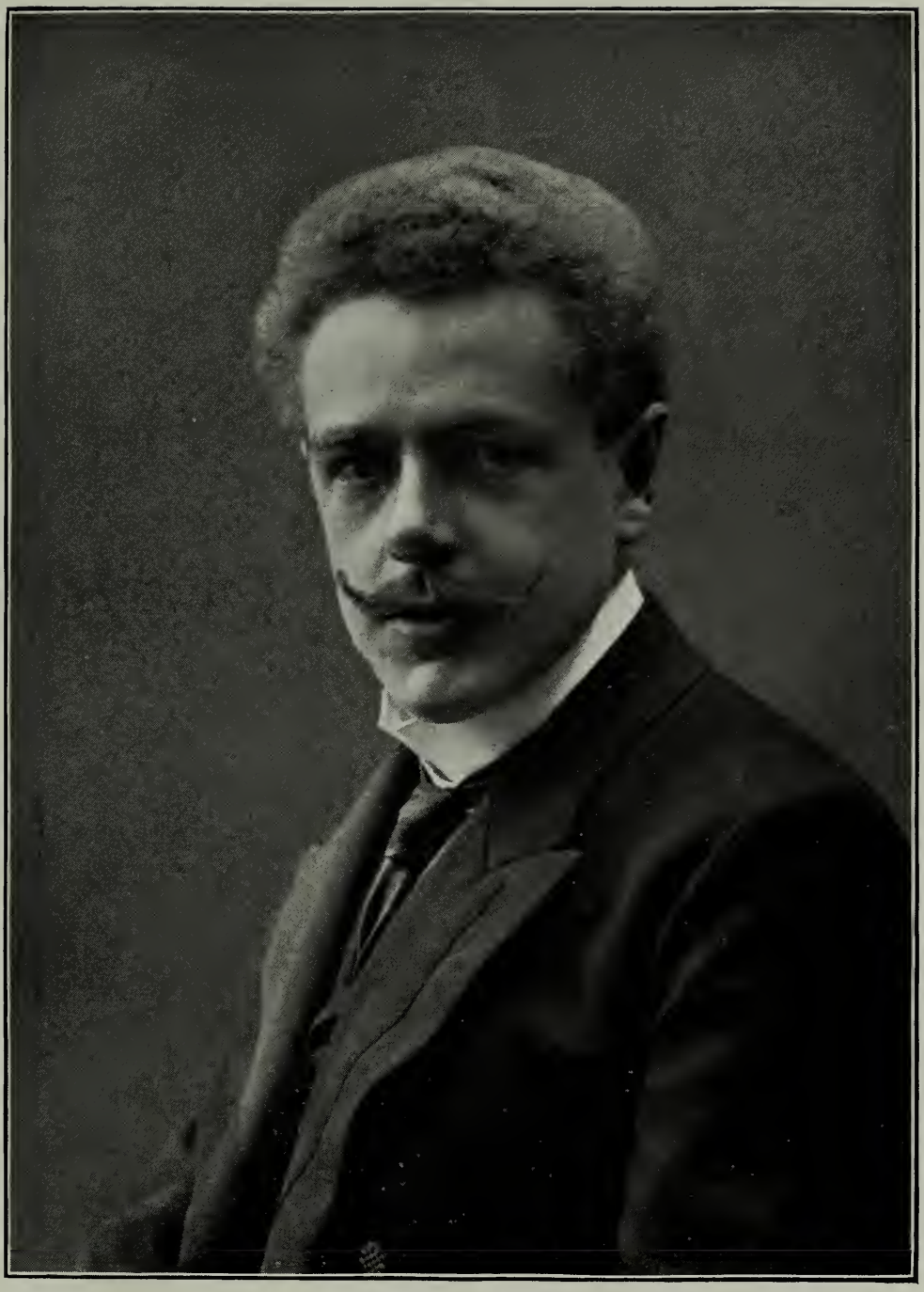
umfassenden Studien trieb den Wissensdurstigen nochmals in die Fremde. Von 1890—94 war Frank Limbert Student der Musikwissenschaft etc. an den Universitäten Berlin, wo er Spittas und Bellermanns Vorlesungen hörte, und Strassburg, wohin ihn Jacobsthals Name lockte. Die Doktorwürde erwarb er sich an letztgenannter Hochschule mit einer Dissertation „Über die volkstümliche Musik (und Ballade) in England".

Dann ging der junge Gelehrte nochmals über das grosse Wasser, nach Amerika, wo seine Wiege stand; eine Erholungreise, welche die lange und fruchtbare Studienzeit nun endgiltig abschloss. Kaum nach Hanau zurückgekehrt, traf Limbert (1895) daselbst die ehrenvolle Wahl zum Dirigenten des 1848 gegründeten, angesehenen „Oratorienvereins". Damit wurde ihm eine Wirkungsstätte geboten, wo er seine reichen Fachkenntnisse nutzbar anlegen konnte. Wohl folgte Dr. Limbert 1901 dem Rufe als Leiter des dortigen „Gesangvereins" nach Düsseldorf, doch gab er diesen wenig dankbaren Posten in einer Stadt, die früher einmal Mendelssohn, Schumann in ihren Mauern barg, aber neuerdings mehr und mehr ihre Bedeutung als Musik- oder Kunststadt einbüsste, bald wieder auf, um die bei seinem Weggange von Hanau sowieso nur provisorisch besetzte Direktion des Oratorienvereins wieder zu übernehmen. Zudem berief ihn neuerdings noch der hoch angesehene, bereits 1828 gegründete Männerchor Frankfurts, der „Frankfurter Liederkranz", Eigentümer der Mozartstiftung, zu seinem Chormeister und das Raff-Konservatorium als Lehrer für Theorie und Komposition.

Eine stattliche Anzahl von Kompositionen ist bereits von Dr. Frank L. Limbert erschienen. Als op. 15 kam (bei N. Simrock, Berlin) das interessante, formgewandte und stimmungsvolle Streichquartett in F moll heraus. Mit viel Erfolg wurden ferner die beiden Sonaten op. 4 in A dur für Violine und Klavier, sowie die vortreffliche op. 7 in C moll für Viola (Bratsche) und Klavier (erschienen bei E. Germann, früher Steyl & Thomas, Regensburg) aufgeführt. Drei Präludien und Fugen für Klavier op. 1 (ebenda verlegt), eine F moll-Rhapsodie op. 8 (Verlag der freien musikal. Vereinigung, Berlin), 3 Klavierstücke: „2 Intermezzi und

Ballade“ (op. 10) (Germann, Regensburg), gehören zu den gediegensten Erscheinungen der neueren Klavierliteratur. Ferner schrieb Limbert auch ein Konzertstück für Klavier und Orchester (op. 3).

Von Vokalwerken sind zu nennen 3 Gesänge mit Klavier op. 2 (Rob. Forberg, Verlag), 2 Lieder für hohe Stimme op. 13 (Germann), 4 Gesänge „Aus den Liedern eines Wanderburschen“, Zyklus für Bariton mit Klavierbegleitung (Germann), die Gesänge op. 20 (ebenda) und die 5 Duette op. 12 (Verlag freie Vereinigung). Ein Zyklus von Sonetten (von Lenau) für Sopran, Alt, Tenor, Bass a capella (op. 6), sowie die reizenden „Fünf deutschen Minnelieder in Tanzform“ für Sopran, Alt, Tenor, Bass mit Klavier haben sich bereits gut im Konzertsaale eingeführt. Ebenso erfreuen sich neben den Männerchorliedern op. 9, die a capella-Chöre „Agnus dei“ (6stimmig), „Sanctus“ (8stimmig), „Hosanna“ (4stimmig) op. 17 (Germann) und die „Vier Männerchöre“ op. 19 (Oppenheimer, Hameln) allgemeiner Beliebtheit. Als ganz apartes Werk aber möchten wir die Frauenchöre mit Klavier op. 22 bezeichnen, welche zu den vornehmsten und sangbarsten Kompositionen ihrer Art gehören und bereits mit grossem Erfolge aufgeführt wurden. Es sind dies: „Altes Kindheit-Jesu-Lied“, „Die Verlassene“, „Unter der Linde“, 3stimmig mit Klavier und „Floret silva nobilis“, 6stimmig a capella (verlegt bei Jul. Hainauer). Bei der Vielseitigkeit der Begabung Dr. Limberts müsste es endlich unbegreiflich erscheinen, wenn von ihm nicht auch die Orchesterkomposition gepflegt würde. In der Tat erschienen soeben (bei Breitkopf & Härtel) als op. 16 „Variationen für Orchester über ein Händelthema“, eine Arbeit, welche durch Gedankenreichtum, Klarheit der Form und vornehme Instrumentierung wirkt und ihren Autor als einen berufenen Tondichter der gemässigten, neuklassischen Richtung kennzeichnet.



Phot. Adolph Hartmann, Dessau.

Franz Mikorey.

# Franz Mikorey

(geb. zu München am 3. Juni 1873).

# Franz Mikorey

von

**Ernst Hamann.**

„Als die höchsten Aufgaben für das Orchester", so schreibt Richard Wagner in seiner Broschüre „Über das Dirigieren", „in einer Mozartschen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentlich deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen, sicher, streng, despotisch und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt." Zu seinem Nachfolger berief man, nachdem Schneider gestorben, seinen Schüler Eduard Thiele, der „die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststiles" klarer erkannte und ihnen grössere Gerechtigkeit widerfahren liess. Einem August Klughardt jedoch erst war es vorbehalten, hier in durchgreifendster Art Wandel zu schaffen, und als dieser hochverdiente Mann im Jahre 1902 allzufrüh die Augen zum ewigen Schlummer schloss, trat Franz Mikorey in Dessau ein schönes Erbe an, das er bislang in steter Treue verwaltet und mit emsigem Fleiss und Eifer gemehrt hat.

In Franz Mikoreys Adern pulsiert echtes Theaterblut. Sein Vater ist der Münchener Kammersänger Max Mikorey. Dieser, am 15. Sept. 1850 zu Weihmichel in Bayern geboren, besuchte später das Gymnasium in München. Hier wurde bei Gelegenheit seiner Mitwirkung in Kirchenmusiken seine schöne Tenorstimme entdeckt und ihm der Rat gegeben, sich der Bühne zu widmen. Sein erstes Engagement führte ihn an das Stadttheater zu Zürich, wo er im Chor und in kleinen Solopartien Beschäftigung fand. Seine Teil-

nahme bei den ersten Münchener Meistersinger-Aufführungen hatte eine Verpflichtung für das Gärtnerplatz-Theater im Gefolge. Von nun an übernahm Heinrich Vogl die Ausbildung des jungen Sängers, der in so trefflicher Schule bald derartige Fortschritte machte, dass man ihn 1878 in den Verband der Münchener Hofoper berief. Durch rastlosen Fleiss und eiserne Energie stieg er hier von Stufe zu Stufe bis zum Kammersänger empor. Ein schönes Zeugnis für den allgemein beliebten Künstler bildet ein Brief, den Generalintendant Ernst von Possart Mikorey zum 25 jährigen Jubiläum seiner Tätigkeit an der Münchener Hofbühne übersandte. Unter anderem heisst es darin: „Sie, lieber Jubilar, haben im Sinne der echten Kunst jede Aufgabe, sei sie klein oder gross, mit gleicher Hingebung und gleichem Eifer zu lösen erstrebt. Unvergesslich bleiben Sie allen Zeitgenossen als Raoul, Arnold, Hüon, Erik, David und nicht minder als Walther Stolzing. Wahrlich, Sie dürfen das erhebende Bewusstsein in sich tragen, Ihrem hohen Lehrer und Meister Heinrich Vogl immerdar Ehre gemacht zu haben.“ Als Sohn dieses gefeierten Künstlers wurde Franz Mikorey am 3. Juni 1873 in München geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er durch den Hoforganisten Blumschein, der den musikalischen Knaben gleichzeitig in die Harmonielehre einführte. Später absolvierte Franz Mikorey das humanistische Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte auch am selben Orte etliche Semester Philologie und war so auf dem besten Wege, seinen wahren Beruf zu verfehlen. Nachdem er sich beim Generalmusikdirektor Hermann Levy einer gründlichen Prüfung unterzogen, entsagte Franz Mikorey auf Levys dringendes Anraten dem Studium der Sprachen und widmete sich ganz der Musik. Heinrich Schwarz in München übernahm seine pianistische Ausbildung, während Ludwig Thuille (München) und Heinrich von Herzogenberg in Berlin ihn in die tiefsten Geheimnisse der Theorie einweihten. Auf die Beendigung des Studiums folgte eine reiche und vielseitige praktische Tätigkeit. Gleichzeitig mit Engelbert Humperdink, Heinrich Porges und Siegfried Wagner finden wir 1894 den Einundzwanzigjährigen als Mitglied der „musika-

lischen Assistenz“ in Bayreuth. Von hier aus nahm ihn Levy, der die Festspiele dirigierte, wieder mit nach München zurück, wo der angehende Kapellmeister von der Pike auf diente. Er hielt Chorproben ab, studierte Solopartien ein, dirigierte die Bühnenmusik u. a. m. Aus dieser Beschäftigung „hinter der Gardine“ wurde Franz Mikorey auf Empfehlung Hermann Levys durch Angelo Neumann befreit, der den jungen Künstler als dritten Kapellmeister an das deutsche Landestheater in Prag berief. Hier führte sich dieser mit der Einstudierung und Leitung von Humperdinks „Hänsel und Gretel“ vorteilhaft ein. Da er aber in Prag als „dritter“ nur selten zum Dirigieren kam und dann nur eben das übernehmen musste, was die beiden anderen für sich als zu geringfügig erachteten, so hielt es ihn hier nicht lange. „Aut Caesar, aut nihil“ mochte er denken; er verliess das grössere Theater, um an einem kleineren — in Regensburg — der Erste zu sein. Jetzt erwarb er sich als Alleinherrscher in allem die nötige Routine, dirigierte auch zum ersten Male die Meistersinger, bei welcher Vorstellung sein Vater den Walther Stolzing sang, und erfreute sich an diesem Orte der besonderen Huld des Fürsten von Turn und Taxis, auf dessen Veranlassung Franz Mikoreys Symphonie „An der Adria“, von der weiterhin ausführlicher die Rede sein wird, erstmalig als Ganzes aufgeführt wurde. Nach nur einjähriger Wirksamkeit in Regensburg ging Franz Mikorey an das Stadttheater zu Elberfeld, wo er zwei Jahre verblieb. Hier in Elberfeld entfaltete der junge Kapellmeister eine rastlose Tätigkeit. Als Neuaufführungen erschienen unter seiner Ägide — etliche darunter als überhaupt erste in Deutschland — die Opern „Phryne“, „Der Barbier von Bagdad“, „Samson und Dalila“, „Heinrich VIII.“ (Saint-Saëns), „Die Königin von Saba“, „Winkelried“, „Uthal“ etc. Ein von Franz Mikorey geleiteter Mozart-Zyklus verlief derart erfolgreich, dass Gustav Mahler im November 1900 den Elberfelder Kapellmeister zu einem sechswöchentlichen „Dirigentengastspiel“ an der Wiener Hofoper einlud. Mit Meyerbeers „Der Prophet“ errang er sich die ungeteilte Anerkennung des Publikums und der Kritik. Bald folgten „Lohengrin“ und „Bajazzo“ mit gleich

günstigem Ergebnis. Die Presse nannte Mikorey nach der Lohengrin-Aufführung „einen ganzen Mann, energisch, feurig, umsichtig", dessen Sicherheit „staunenswert, dessen Führung zuverlässig und die Szene dramatisch belebend" sei, und nach dem „Bajazzo" las man: „Der junge Mann verdient volle Aufmerksamkeit. Da scheint ein Feuerkopf mit grossen Gaben am Werk etc. etc." Trotz dieser Erfolge und obwohl bereits ein sechsjähriger Kontrakt vereinbart war, wurde dem jungen Kapellmeister eines Tages plötzlich eröffnet, dass man in Wien keine geeignete Beschäftigung mehr für ihn habe. Man kann sich vorstellen, wie diese Erklärung den rastlos Vorwärtsstrebenden treffen musste, den nach solchen Erfolgen die Zukunft im rosigsten Lichte erschien. Grollend schied er von Wien, um dem Theater gänzlich den Rücken zu kehren und nur der Komposition zu leben. In Garmisch bezog er ein trautes Heim und schuf hier im Angesichte der Wunder der Alpenwelt frisch und frei, wie's ihm ums Herz war und „wie ihm der Geist gab auszusprechen". Da erreichte ihn im Anfang August 1902 die Nachricht von August Klughardts unerwartet frühem Tode. Auf Anregung und Empfehlung Ernst von Possarts bewarb er sich unter etlichen fünfzig Anwärtern um die erledigte Stelle. Aus dieser grossen Zahl gelangten nur drei zur engeren Wahl. Aber nur einer kam und — blieb: der damals neunundzwanzigjährige Franz Mikorey. Von Seiner Hoheit dem kunstbegeisterten Erbprinzen Friedrich, dem obersten Leiter des Dessauer Hoftheaters, wurden dem Künstler Aufgaben mannigfachster Art zugewiesen, die er alle trefflich zu lösen wusste; und als der hohe Herr mit feinem Kunstverständnis und scharfem Blick die hochbedeutenden Fähigkeiten Franz Mikoreys erkannt hatte, erfolgte bald das Engagement und nach halbjähriger Tätigkeit am Dirigentenpulte die Anstellung auf Lebenzeit. Als wohlbestalltem Herzoglich-Anhaltischem Hofkapellmeister bot sich und bietet sich noch fortan der genialen Künstlernatur Mikoreys auf dem Gebiete der Oper, der Hofkapellkonzerte, der Kammermusik, sowie durch die Chorausführungen der Singakademie und der alle zwei Jahre wiederkehrenden anhaltischen Musikfeste ein weites

Feld zu reichster künstlerischer Betätigung. Als Operndirigent dokumentiert Franz Mikorey neben der vollen Beherrschung der Partitur eine Umsicht, die nichts aus dem Auge verliert und niemals den nötigen Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester vermissen lässt. Dazu gesellt sich bei den grösseren Aufgaben das richtige Verständnis für den dramatischen Gesang und Ausdruck sowie dessen Übertragung auch in die Instrumentalstimmen und endlich ausser einem hochpoetischen musikalischen Feinempfinden eine Energie, wie sie nur, um mit Richard Wagner zu reden, ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Wie im Bereiche der Oper, so vermag sich der Dessauer Hofkapellmeister auch als Dirigent der Hofkapellkonzerte grosser Erfolge zu rühmen. Ohne die klassischen und romantischen Werke zu vernachlässigen, bringt er naturgemäss dem Modernen das weitestgehende Interesse entgegen. An Novitäten vermittelte er während der vier Jahre seines bisherigen Wirkens unter manch anderem Richard Strauss' „Tod und Verklärung", Franz Liszts „Tasso", „Die Ideale", die „Dante-Symphonie" von Anton Bruckner, den Franz Mikorey in Dessau überhaupt erstmalig zu Worte kommen liess, die IV. Symphonie in Es, die „Romantische" genannt, nach ihr die V. in B dur, dann die VII. in E mit ihrem überwältigenden Cis moll Tuben-Adagio, weiter Alexander Ritters symphonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" u. m. a. Als Pianist betätigt sich Franz Mikorey ausser durch seine feinsinnigen, anschmiegsamen Liederbegleitungen in erster Linie durch seine Mitwirkung bei den Kammermusikabenden. Eine hochentwickelte, leichtflüssige Fingertechnik, ein überaus modulationsfähiger Anschlag und eine wahrhaft innige Beseelung sind die Hauptvorzüge seines Klavierspieles. Mit der Dessauer Singakademie, und gelegentlich der bislang von ihm dirigierten anhaltischen Musikfeste, die nacheinander in Dessau, Zerbst, Bernburg und Cöthen stattfinden und zu denen die grossen gemischtchörigen Gesangvereine der genannten Orte das Chorpersonal stellen, kamen als Neuheiten Liszts „Christus"-Oratorium, desselben Meisters Chöre zu Herders „Der entfesselte Prometheus" sowie Bruckners „Te deum" zu Gehör und

in einem Dessauer Singakademie-Konzert auch Wolf-Ferraris zartsinniges „La vita nuova".

Hochbedeutsam wie als reproduzierender Musiker zeigt sich Franz Mikorey auch als selbstschaffender Künstler. Auf dem Gebiete der Symphonie für grosses Orchester, der Chorkomposition, des Instrumentalkonzerts, als Komponist von Klavierstücken und einer stattlichen Anzahl von Liedern hat er bereits Hervorragendes geleistet. Zwei Symphonien sind bisher aus Franz Mikoreys Feder geflossen, eine „tragische", die meines Wissens noch nicht aufgeführt wurde, und eine heitere, „An der Adria" betitelt, deren erster Satz in Prag und Elberfeld erklang, und die als Ganzes in Regensburg, Dessau und Bückeburg erschien. Sie ist, wie Joseph Stransky 1897 über sie schrieb, in der Tat geeignet, grösstes Interesse hervorzurufen, da sie in ihrer gedanklichen Tiefe und durchaus reifen Arbeit kaum ahnen lässt, dass sie von einem noch nicht vierundzwanzigjährigen Komponisten stamme. Das äussere charakteristische Merkmal des Werkes ist seine kraftstrotzende Gesundheit, seine pausbackige Frische; frei von Weltschmerz, frei von philosophierenden Meditationen bietet sich diese Musik dar, kühn und neu, dabei doch warm und vertraut. Der Titel „An der Adria" könnte die Meinung aufkommen lassen, es handele sich hier um eine Programmmusik im modernen Sinne. Das ist aber keineswegs der Fall. Die Aufschriften der Sätze — I. Meerfahrt, II. Ruhige See, III. Sturm und Strandidyll, IV. Auf dem Markusplatz in Venedig — geben dem musikalischen Empfinden eine gewisse Richtung, zwingen uns aber nicht, mit einem Programme in der Hand der Führung des Komponisten genau zu folgen, sondern lassen nach ausgegebener Parole durchaus freien Gedankengang. Einen Vorzug, der heute zur Seltenheit geworden ist, weist das Werk als typisches Merkmal auf: die Formschönheit. So fest gefügt ist der monumentale Bau eines jeden Satzes, so selbstverständlich reiht sich mit unbestreitbarer Folgerichtigkeit Periode an Periode, mit solch unanzweifelbarer Logik tritt Gedanke zu Gedanken, dass man nicht umhin können wird, Mikorey für eines der hervorragendsten Formtalente Jungdeutsch-

lands zu bezeichnen. Die Themen sind von anheimelnder Natürlichkeit und ehrlicher Ursprünglichkeit und sprechen für die reiche Erfindungskraft des Komponisten. In den Dienst der originellen Gedanken stellt sich nun eine Technik, die ganz wunderbar, bei einem so jungen Künstler schier unbegreiflich ist, und die nicht nur als der Ausfluss einer diesbezüglichen genialen Veranlagung, sondern auch als die Frucht eines eisernen Fleisses zu betrachten ist. Der ungemein komplizierte Kontrapunkt, den Mikorey schreibt, ist trotz der kunstvollsten Beschaffenheit immer verständlich, das Tongewebe, sei es auch noch so verfitzt, wird nie zum unentwirrbaren Knoten. In einem Artikel „Franz Mikorey als Symphoniker" äussert sich der als Musikschriftsteller weitest bekannte und mit Fug und Recht hocheingeschätzte Prof. Dr. Arthur Seidl über die Adria-Symphonie u. a.: „Ein entschiedener Einschlag süddeutschen Temperamentes hat da vor allem eine grosse Frischzugigkeit gezeitigt in dieser warmblütig-interessanten Tondichtung mit programmatischer Unterlage. Bei aller Feinnervigkeit und allem Zartgefühl des Empfindens, wie zugleich aller träumerischen Sinnigkeit eines reichbewegten Gemütslebens, sind diese zum Teil mehr objektiven Schilderungen, zum Teil wieder rein subjektiven Spiegelungen empfangener Natur- und aufgefangener Lokaleindrücke durch die liebenswürdige Künstlerhingabe an einen das Leben segnenden, seine Reize keck bejahenden Welt-Optimismus besonders ausgezeichnet — sehr zum Vorteil gegenüber so manchen Geistesprodukten der Kunst unserer Tage vom verneinenden Winkel weltschmerzlicher Katzenjämmerlichkeit. Ein in meist vornehmer (oder für das geforderte Nationalkolorit zum mindesten charakteristischer) Linie sich bewegendes melodisches Vermögen, glänzender Farbensinn, und eine ausgesprochen dekorative Kraft vereinigen sich mit spezifisch moderner Harmonik, eigenartigen Instrumentaleinfällen und straffer Formenzucht zu einem ebenso stimmungsechten, wie plastisch einprägsamen Gebilde, d. h. zu einem nicht etwa impressionistisch verschwimmenden, sondern mit solch klarer Abrundung in den einzelnen Sätzen sich auch angemessen steigernden, im scharfkontrastierenden Schlussteile sogar äusserlich überaus

wirksam ausklingenden Ganzen, das sich sehr wohl hören lassen kann, will sagen, die ideale Konkurrenz mit den besten unter den Zeitgenossen wohl aufnehmen darf". — Von den Chorkompositionen Franz Mikoreys wurde die „Nordische Sommernacht" für Soli, Männerchor und Orchester, die er als erst 19jähriger geschaffen, in München, Frankfurt, Wien, Graz und Reichenberg mit unbestrittenem Erfolge aufgeführt. Voller Stimmung malt sie — so las man nach der Münchener Première — den Zauber einer nordischen Sommernacht am leuchtenden Herthasee. Wir erschauen die am Ufer zum Opfer versammelte Druidenschar, Priester, schneeweisse, schnaubende Rosse. Mit dramatischen Accenten nehmen die dem Tode geweihten Opfer, ein Greis und ein Jüngling, vom Leben Abschied. In erschütternden Tönen vernehmen wir den Vollzug des Opfers. Erlöschende Pracht kündet das Ende der nordischen Sommernacht. Der Chorsatz bekundet durchgehendst Originalität; die Orchesterbehandlung ist äusserst gewandt, und dem grossen modernen Orchester werden prächtige Klangeffekte entlockt, wie überhaupt das Werk gewaltig aufgebaute Steigerungen enthält. — Neuesten Datums ist ein a capella-Chor „Frühling und Frauen", Text von Walther von der Vogelweide. Das immens schwierige doppelchörige Werk ist dem Berliner Lehrergesangverein und seinem Dirigenten, Prof. Felix Schmidt, gewidmet, und wird durch diese Körperschaft in Bälde seine Erstaufführung erleben. — Unter den Klavierwerken Franz Mikoreys nimmt sein A dur-Klavierkonzert, das am 6. Februar 1905 in einem Abonnementskonzert der Dessauer Hofkapelle durch die temperamentvolle Pianistin Carola Mikorey, die jugendliche Schwester des Komponisten, aus der Taufe gehoben, dann bald darauf von derselben Künstlerin beim Cöthener Musikfest und neuerdings in einem Münchener Akademiekonzerte unter Felix Mottl gespielt wurde, die erste Stelle ein. Es rangiert seiner ganzen Anlage nach nicht in die Reihe solcher Konzerte, in denen der Klavierpart fast nur seiner selbst willen da ist, um, vom Orchester vielleicht etwas mehr als harmonisch unterstützt, einem Virtuosen Gelegenheit zu geben, lediglich mit einer frappierenden Technik

zu glänzen, im Gegenteil, Franz Mikorey weist dem Soloinstrument eine bei weitem höhere Aufgabe zu: es ist der primus inter pares und nimmt an der Symphonik des Ganzen den hervorragendsten Anteil. Das genial angelegte und in gleicher Art durchgeführte Werk ist seiner Form nach durchaus klar, und hinsichtlich seines musikalischen Gehaltes weist es eine Fülle ebenso schöner wie entwicklungsfähiger musikalischer Gedanken auf, die der Komponist in der polyphonen Sprache des Orchesters wirksamst ausspinnt und ihnen ein vielfarben-schönes Instrumentalkolorit verleiht. Als interessante Schöpfungen auf dem Gebiete der musikalischen Kleinkunst geben sich „Fünf kleine Charakterstücke für Klavier", die Franz Mikorey Ihrer Grossherzoglichen Hoheit der Erbprinzessin (jetzigen Herzogin) Marie von Anhalt widmete. Originalität der Erfindung, Klarheit der Form, Prägnanz des Ausdrucks und ein durchaus moderner Klavierstil erweisen sich als vorwiegende Charakteristika dieser fünf Piecen. Der No. 1 „Elegischer Walzer", in dem sich das melodische Element schön entfaltet, folgt als No. 2 eine „Humoreske" reizvollen Inhaltes, reich an dynamischen Kontrasten, in ihren Prestissimo-Schlusstakten mit dem Ausdruck ungebundensten Lachens endend. Reinste Naturfreude und tiefes Empfinden, das sich in dem As dur-Mittelsatze zu inniger religiöser Erhebung steigert, atmet der „Morgengruss an die Berge" (No. 3), wohingegen der Komponist mit seiner No. 4 „Holpriger Weg" zum zweiten Male das Gebiet des Humoristischen betritt. Eine „Heldentotenklage", tief empfunden und von gesundem Pathos erfüllt, die in ihrem Stil die Fesseln des Klaviersatzes fast zu sprengen droht und nach der reicheren Sprache des Orchesters ringt, schliesst die Serie dieser fünf Charakterbilder wirkungsvoll ab. — Zu Franz Mikoreys Kompositionen gehört des weiteren eine stattliche Anzahl stimmungsvoller Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, von denen die meisten im Druck erschienen. Der Zeit ihres Entstehens nach fallen sie zumeist in die Sturm- und Drangperiode des Künstlers. Gefühlsüberschwang, überschäumendes Temperament, glühendste Leidenschaft lassen manches noch nicht genugsam abgeklärt erscheinen. Andererseits

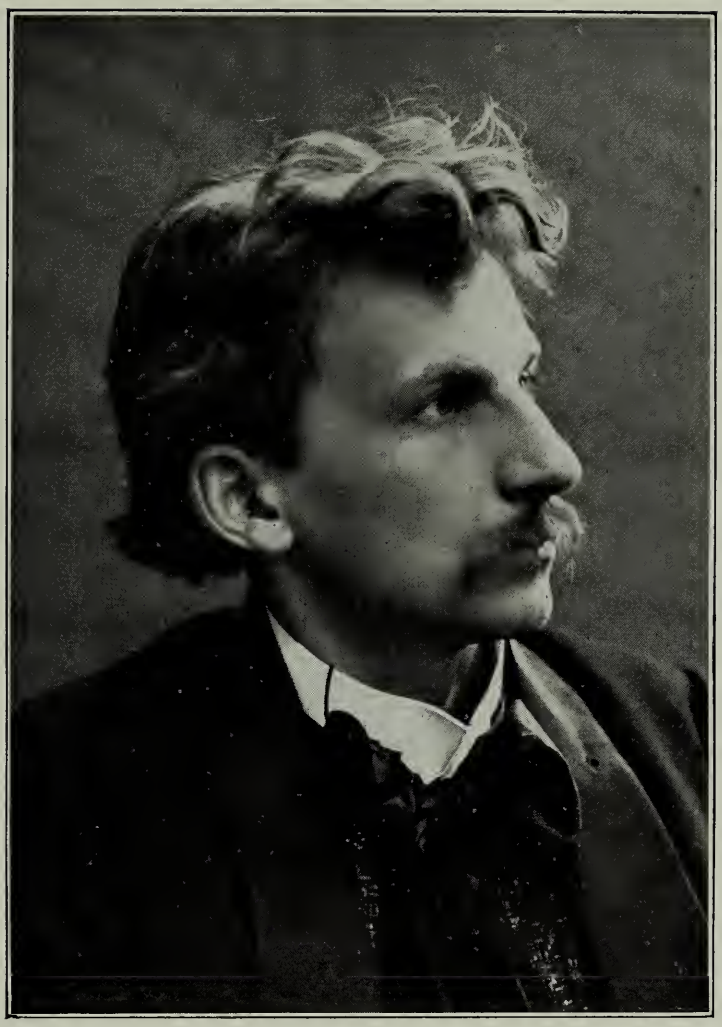
treffen wir aber auch wieder Lieder, die man in ihrer Schönheit als echte Perlen musikalischer Lyrik ansprechen muss. Alles, was des jungen Künstlers Herz bewegte, ungetrübte Daseinsfreude, die Freude an Gottes herrlicher Natur, junger Liebe selige Lust, die Begeisterung auch für Vaterland und Freiheit: das alles hat er hinaustönen lassen im Lied. „Lenzesgebot, die süsse Not, die legt' es ihm in die Brust; nun sang er wie er musst' und wie er musst', so konnt er's". — Als Franz Mikoreys zur Zeit grösstes Werk liegt auf seinem Schreibtisch, nunmehr fertig, eine Oper, die den Künstler schon lange beschäftigt, und an deren Instrumentation er im jüngstvergangenen Sommer den letzten Federstrich getan. „Der König von Samarkand" ist ihr Titel, und der Gang der Handlung entstammt Grillparzers Drama „Der Traum ein Leben". Die Erstaufführung der Oper dürfte für die nächste Saison in sicherer Aussicht stehen. Möge ein günstiger Stern ihr leuchten! Franz Mikoreys reiche, blühende Phantasie, sein tiefes Fühlen und Denken, sein eminentes Wissen und Können in formaler Beziehung, wie in Hinsicht auf die gesamte Kompositionstechnik, all das will Bürgschaft dafür sein, dass er auch mit diesem seinem neuesten Werke etwas künstlerisch Hervorragendes bieten wird. —

So sei denn an dieser Stelle Abschied genommen von der genialen Künstlerpersönlichkeit des Dessauer Hofkapellmeisters, der, in seinem Beruf auf einem bedeutsamen Posten stehend, auf dem er sich der besonderen Gunst seines kunstliebenden Landesherrn, des Herzogs Friedrich erfreut, mit gleichem Erfolg eifrigst bestrebt ist, die Äusserungen des Dessauer bezw. Anhaltischen Musiklebens je länger, je mehr auf eine hohe Stufe der Vollendung zu erheben, wie er daheim in seinen Mussestunden, an der Seite einer feingebildeten, liebenswürdigen Gattin und im Kreise dreier prächtiger Buben, fleissig komponierend, die Musikliteratur mit wahrhaft Schönem bereichert.

---

# Hans Pfitzner

(geb. zu Moskau am 5. Mai 1869).



Phot. Joh. Hülsen, Berlin.

Hans Pfitzner.

# Hans Pfitzner

von

**Rudolf Louis.**

Es war im Frühjahr 1895. Ich stand damals am Anfang meiner kurzen Kapellmeisterlaufbahn und suchte mich am Karlsruher Hoftheater als volontierender Solorepetitor nützlich zu machen, soweit das bei der grossen Anzahl der durch den Namen Felix Mottls angelockten Kapellmeister-Aspiranten — „Kapellmeistersetzlinge", wie sie der Bühnenwitz nannte — überhaupt möglich war. Der Zufall, dass ich mit einer jungen Sängerin zu studieren hatte, die für die nächste Saison an das Stadttheater zu Mainz verpflichtet war, spielte mir den Klavierauszug eines Musikdramas in die Hand, das an eben diesem Stadttheater vor kurzem (2. April 1895) seine Uraufführung erlebt hatte und in der nächsten Saison wiederholt werden sollte. Es hiess „Der arme Heinrich" und der Komponist war Hans Pfitzner, der vierte Kapellmeister des Mainzer Stadttheaters.

Der Eindruck, den dieser Klavierauszug damals auf mich machte, war ganz eigner, schwer zu beschreibender Art. Keineswegs fühlte ich mich zu unbedingter, rückhaltsloser Begeisterung hingerissen, und von jenem Rausche des Entzückens, mit dem ich kurz zuvor Max Schillings' „Ingwelde" in mich aufgenommen hatte, war jedenfalls keine Rede. Aber es war doch weit mehr als blosses Interesse, was ich für Pfitzners Musik empfand. Es war Staunen ob der unerhörten Neuheit und Kühnheit dieser Töne, Bewunderung für die eiserne Konsequenz, mit der hier Äusserstes gewagt wurde, Sympathie für den herben Ernst eines ersichtlicherweise so ganz und gar keine ausserkünstlerische

Rücksichten kennenden Strebens, an mehr als einer Stelle gesteigert zu wahrhaftem Ergriffensein durch die Tiefe und Mächtigkeit eines Gefühlsausdrucks, dem gerade das in so hohem Masse eignete, was im Grunde genommen doch einzig und allein den spezifischen Wert der musikalischen Gefühlssprache ausmacht: jene ekstatische Überschwenglichkeit, die schon in ihren Elementen (und nicht erst in ihrer höchsten Steigerung) weit hinausgeht über alles, was dem gesprochenen Worte jemals erreichbar ist.

Aber trotz allem, was mich fesselte und packte: ganz kam ich damals noch nicht mit und das Schlussresultat, das sich aus dem Studium des Klavierauszugs ergab, war problematisch. Hätte ich Gelegenheit gehabt, den „Armen Heinrich" auf der Bühne zu sehen, so hätten sich meine zweifelnden Empfindungen wohl schon zu jener Zeit in die feste Überzeugung von der überragenden Bedeutung Hans Pfitzners gewandelt. Das blieb mir jedoch (und zwar bis zur heutigen Stunde!) versagt, und aus dem Klavierauszug mir ein ganz klares und übersichtliches Bild (namentlich auch von der Architektonik des Werkes) zu machen, war ich damals — wo ich vielleicht gerade kein schlechter, aber doch jedenfalls ein noch sehr unerfahrener Musiker war — keineswegs im stande.

Immerhin war ich in solcher Weise auf den Namen Hans Pfitzners aufmerksam gemacht worden, dass ich ihn unmöglich mehr aus dem Gedächtnis verlieren konnte, und wo sich späterhin dazu Gelegenheit fand, richtete ich an solche, von denen ich wusste, dass sie die musikalische Produktion der Gegenwart mit aufmerksamer Teilnahme verfolgten, regelmässig auch die Frage: Was treibt denn eigentlich Pfitzner? —, eine Frage, an die sich im Laufe der Zeit wie unwillkürlich der Zusatz anzuschliessen pflegte: Von dem hört man ja gar nichts mehr! Und in der Tat, es war merkwürdig genug: Während um die Mitte der neunziger Jahre der Name Hans Pfitzners es bereits zu einer gewissen Geläufigkeit gebracht hatte, so dass wenigstens die fortschrittlich gesinnten Musikfreunde ihn kannten, nannten und auf ihn hofften, brachte das folgende Lustrum einen Rückschlag, der den Komponisten des „Armen

Heinrich“ immer mehr aus dem Gedächtnis der Mitwelt verschwinden liess. Zwar hörte man hie und da von Aufführungen des Musikdramas: in Frankfurt, Prag, Berlin, überall machte es auf die Empfänglichen denselben starken Eindruck, erregte es bei den Urteilsfähigen die gleiche Bewunderung wie bei der Uraufführung in Mainz. Aber sein Schöpfer schien verschollen zu sein, und da man früher wohl schon gehört hatte, dass Pfitzner ein schwächlicher und kränklicher Mensch sei — was übrigens, nebenbei bemerkt, durchaus nicht der Fall ist! —, so vermutete man, dass körperliches Leiden seine schöpferische Tätigkeit vorzeitig beendet oder doch so sehr beschränkt habe, dass nichts mehr davon in die Öffentlichkeit habe dringen können. Ich und andere mir näherstehende Musiker fühlten uns wenigstens zu dieser Befürchtung veranlasst.

Um die Jahrhundertwende begann sich das Dunkel, das Hans Pfitzner den Augen der Welt nahezu völlig entzogen hatte, allmählich zu lichten. In P. N. Cossmann, dem alten, schon auf der Schulbank gewonnenen treuen Freunde, fand sich ein unermüdlicher Anwalt, der zuerst mit seinen 1900 in der „Gesellschaft“ veröffentlichten Aufsätzen*) die Propaganda für Pfitzners Kunst wieder aufnahm, nachdem die bedeutsamen Stimmen, die sich schon früher für Pfitzner erhoben hatten — ich nenne aus der Zahl der von den ersten Anfängen an um Pfitzner hochverdienten Männer nur Wilhelm Trappert und vor allen Paul Marsop — so gut wie unbeachtet verhallt waren. Aber mit diesem literarischen Eintreten nicht zufrieden und wohl wissend, dass die schönsten und stärksten Worte unnütz sind, wenn sie nicht von Taten begleitet oder gefolgt werden, begann Cossmann weiterhin so etwas

*) Leicht überarbeitet wurden diese Aufsätze im Frühjahr 1904 als Broschüre neu herausgegeben. (Hans Pfitzner von P. N. Cossmann. Münchner Broschüren herausgegeben von Georg Müller. Heft 1, München und Leipzig.) Die Pfitzner-Literatur ist zur Zeit noch so minimal, dass es nicht allzuviel bedeuten kann, wenn gesagt wird: diese Broschüre sei das beste, was bisher über Pfitzner geschrieben wurde. Mehr will es heissen, dass sie wirklich gut ist.

wie eine praktische Organisation der Werbearbeit für die Musik seines Freundes. Konzerte, bei deren Veranstaltung man den für die Aufnahme und Würdigung neuer Kunsterscheinungen so besonders günstigen Boden Münchens vornehmlich berücksichtigte, gaben Pfitzner Gelegenheit, sich immer wieder und von immer neuen Seiten der Öffentlichkeit zu zeigen. Auch als empfindungstiefer, gestaltungskräftiger Lyriker wie als Schöpfer genialer Kammermusik kam die universale Künstlernatur allmählich zur Geltung und Würdigung, die man bisher, wenn überhaupt, fast nur als Musikdramatiker gekannt hatte.

Inzwischen hatte Pfitzner ein neues grosses Drama vollendet: „Die Rose vom Liebesgarten", die auch von dem Dramatiker ein ganz anderes, kompletteres und weniger einseitiges Bild gab als „Der arme Heinrich", bei dem die Natur des Stoffes den Komponisten zwang, eine Seite seines Wesens ausschliesslich hervorzukehren, die man nur dann richtig zu verstehen und zu werten vermag, wenn man weiss, dass ihre Kehrseite — das Element des Leichten und Lebensfrohen, des Heiteren, Witzigen und Launigen — in einer mindestens ebenso starken Ausbildung bei ihm vorhanden ist, wie jenes Element einer bis an die Grenzen des Pathologischen gehenden Sensibilität und Ekstatik. Wichtiger als die Uraufführung der „Rose", die am 9. November 1901 am Stadttheater zu Elberfeld erfolgte, war die erste Münchner Aufführung des Werkes am 21. Februar 1904. Nicht nur, dass sie ganz unmittelbar der Pfitznerschen Kunst eine Schar neuer Bewunderer und Verehrer gerade in der Stadt zuführte, die sich von Jahr zu Jahr mehr zum eigentlichen Centrum der Pfitzner-Bewegung entwickelt hat, sie erregte auch mittelbar in Diskussionen und Polemiken*) eine Bewegung, die weit über den Ort des Ursprungs hinaus ihre Wellen trug.

Mir persönlich sind die Eindrücke, die ich aus den Aufführungen und dem Studium der „Rose vom Liebes-

*) Vgl. Hans Pfitzners „Die Rose vom Liebesgarten". Eine Streitschrift von Rudolf Louis. München 1904 (Carl Aug. Seyfried & Comp.).

garten“ davontrug, zu einem künstlerischen Erlebnis bedeutsamster Art geworden. Damals fasste die Überzeugung in mir Wurzel, die der seitdem gewonnene Überblick über das gesamte Schaffen Hans Pfitzners nur immer mehr befestigt hat, dass der Komponist des „Armen Heinrich“ und der „Rose vom Liebesgarten“ unter den deutschen Musikern der Gegenwart eine ganz besondere Stellung einnehme. Dass er unter einer ganzen Anzahl von mehr oder minder starken Talenten die einzige wahrhaft geniale Begabung sei. Was mit dieser Wertung gesagt sein soll, ist unschwer zu begreifen, trotzdem aber nicht immer und überall richtig verstanden worden. Zunächst soll damit natürlicherweise eine quantitative Schätzung gemeint sein: dass ich unter den Lebenden Pfitzner für die bedeutendste schöpferische Begabung halte. Aber nicht nur das allein, sondern vor allem auch noch ein weiteres: dass mir die Art der produktiven Begabung Pfitzners von der seiner komponierenden Zeitgenossen — die grössten nicht ausgeschlossen — wesentlich und fundamental verschieden zu sein scheint. Denn ich bin nicht der Ansicht, die man von oberflächlichen Psychologen und Aesthetikern oft vertreten findet, dass das Genie nur graduell vom Talent verschieden sei, dass in der genialen Begabung weiter nichts vorliege als eine Steigerung der Fähigkeiten und Fertigkeiten, durch die das Talent sich auszeichnet. Vielmehr liegt hier meiner Meinung nach ein Artunterschied in der Weise vor, dass nicht nur das künstlerische Talent in der denkbar höchsten Ausbildung ohne eine Spur von Genialität vorhanden sein kann, sondern dass sogar auch umgekehrt das Genie in all den Dingen, die die eigentliche Sphäre des Talents ausmachen (Leichtigkeit und Gewandtheit im Technischen, Formensinn, Geschmack u. s. w.), oft weit zurücksteht hinter solchen, die hinsichtlich der Originalität und Stärke des eigentlich schöpferischen Vermögens, hinsichtlich der Fähigkeit anders als die andern, d. h. eben im eminenten Sinne des Wortes individuell zu sehen, zu hören und zu empfinden, sich auch nicht im entferntesten mit ihm messen dürfen. Ob es talentlose Genies gibt, mag dahingestellt bleiben. Aber ganz gewiss hat es musi-

kalische Genies gegeben, die keine starken musikalischen Talente waren: ich erinnere nur an Berlioz. Und ebendarum will ich nicht sowohl etwas besonders Superlativisches, sondern etwas besonders Kennzeichnendes sagen, wenn ich Pfitzner das einzig echte und wahrhafte Genie unter den schaffenden Tonkünstlern der Gegenwart nenne.

---

Hans Pfitzner wurde am 5. Mai 1869 in Moskau von deutschen Eltern geboren. Sein Vater, ein am Leipziger Konservatorium ausgebildeter Musiker, war als Orchestergeiger zuerst in seiner sächsischen Heimat, dann an der Moskauer Oper und zuletzt als Musikdirektor am Stadttheater zu Frankfurt a. M. tätig, seine Mutter, eine ausgezeichnete Pianistin — als solche Schülerin von Villoing, dem Lehrer der beiden Rubinstein — und auch wissenschaftlich eine ungewöhnlich hoch gebildete Frau, entstammte einer in Russland ansässigen, doch gleichfalls deutschen Familie. Seine Schulzeit machte er an der sogenannten „Klingerschule“ in Frankfurt, einer Realschule, durch. Im Jahre 1886 trat er in das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt ein, das er vier Jahre lang, bis 1890 besuchte. Seine Lehrer waren: in Kontrapunkt und Komposition Iwan Knorr, im Klavierspiel James Kwast. Gleichzeitig mit Pfitzner studierte an dieser Anstalt ein in England geborener und aufgewachsener junger Deutscher, namens James Grun. Die Freundschaft, die beide Jünglinge bald miteinander verband, wurde für Pfitzners musikalisches Schaffen von der höchsten Bedeutung. In Grun gewann sich der angehende Musiker einen dichterisch begabten Helfer, mit dem vereint er hoffen durfte, ohne Schaden darüber hinweg zu kommen, dass ihm, dessen schöpferischer Drang — wenigstens in seiner Grundrichtung — von allem Anfang an sich auf das Worttondrama richtete, die glückliche Doppelbegabung eines Richard Wagner versagt war. Grun wurde der Textdichter der beiden grossen dramatischen Schöpfungen, die wir von Pfitzner besitzen: des „Armen Heinrich“ und der „Rose vom Liebesgarten“. Ob die künstlerische Verbindung mit seinem Freunde Grun für den Musik-

dramatiker Pfitzner in der Tat so segensreich gewesen sei, wie er selbst wohl gehofft und erwartet hatte, ist oft mit Heftigkeit bestritten worden. Ja, man ging so weit, die Mängel der Textdichtung dafür verantwortlich zu machen, dass jene beiden, in ihrem musikalischen Werte fast widerspruchslos anerkannten Werke bis jetzt verhältnismässig noch so wenig Verbreitung gefunden haben.

Eines muss man gewiss zugeben: das alte Problem, ob jenes ideale Zusammenwirken von Wort- und Tondichter wie es das von Richard Wagner gemeinte Musikdrama erfordert, im schärfsten Sinne des Wortes überhaupt möglich sei, wenn Musiker und Poet zwei verschiedene Personen sind, haben auch die gemeinsamen Arbeiten Gruns und Pfitzners nicht gelöst, und wenn einer davon überzeugt wäre, dass jeder Versuch einer Nachfolge Richard Wagners daran scheitern müsste, dass die Vereinigung dichterischer und musikalischer dramatischer Begabung in einer Person die unerlässliche, schlechterdings nicht zu umgehende Voraussetzung für das Musikdrama im Sinne Wagners ist, so könnten ihn die beiden Pfitznerschen Dramen prinzipiell kaum eines anderen belehren. Aber das gilt ja von allen Nach-Wagnerschen Musikdramen ohne jegliche Ausnahme — und wenn man den Massstab relativer Wertung anlegt und die Grunschen Dichtungen mit anderen neueren Operndichtungen vergleicht, so muss man sagen, dass sie ganz gewiss nicht zu den schlechteren ihrer Art gehören und sich jedenfalls durch eine ganze Reihe höchst gewichtiger positiver Vorzüge auszeichnen. Vor allem einmal das: man kann darüber streiten, ob Grun ein grosser oder kleiner, ein geschickter oder ungeschickter, ein mehr oder weniger dramatischer, ein eigenartiger oder ein der Originalität in höherem Sinne entbehrender Dichter sei; aber man wird nicht leugnen können, dass er ein wirklicher und echter Dichter ist, nicht bloss ein Verseschmied und Szenenschneider. Und zwar ein Dichter, dessen innerstes künstlerisches Wollen gerade so — nur von der entgegengesetzten Seite herkommend — auf das musikalische Drama ausgeht und der daher, um sich zu einem Ganzen zu komplettieren, ebensosehr des Musikers

bedarf, wie dieser — sofern er Musikdramatiker ist — zur Ergänzung seiner eigenen Natur den Dichter nötig hat. Ein Dichter endlich, der dem Romantiker Pfitzner innerlich art- und wesensverwandt war in einer Weise, wie es sich wohl schwerlich bei einem zweiten unter den Mitlebenden hätte finden lassen. Alle diese Eigenschaften wiegen so schwer, sie haben so wesentlich dazu beigetragen, dass Pfitzner in den beiden grossen Dramen sein musikalisches Genie so voll und üppig entfalten konnte, wie er es getan hat, dass die Ausstellungen, die man an den Grunschen Texten — und in mancher Hinsicht gewiss mit Recht! — gemacht hat, dagegen kaum in Betracht kommen. Vollends gehört jene Beschuldigung, dass die Mängel der Dichtungen der Verbreitung der Pfitznerschen Dramen im Wege gestanden seien, doch wohl unleugbar zur Klasse der beliebten Ausreden, mit denen man eine beschämende Tatsache zu erklären und dadurch zu beschönigen, oder wohl gar zu rechtfertigen sucht.

Von anderen Freunden, die sich Pfitzner auf dem Konservatorium gewann, seien der als Komponist bekannt gewordene Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, Heinrich Kiefer, der „Paganini des Violoncells“ — wie ihn P. N. Cossmann nannte — und Karl Dienstbach genannt. Dagegen ist ein anderer Mitschüler, Bernhard Sekles, Pfitznern erst näher getreten, als sie beide am Mainzer Stadttheater als Kapellmeister wirkten. Noch während der Konservatoristenzeit entstanden eine ganze Reihe von Kompositionen. Von ihnen sind einige Lieder und ein Streichquartett nicht bekannt geworden. Veröffentlicht wurden dagegen späterhin das Scherzo für Orchester, die Ballade „Der Blumen Rache“ (für Frauenchor, Altsolo und Orchester), die auf dem Konservatorium wenigstens noch begonnene Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug“, die Violoncello-Sonate op. 1 und die Lieder op. 2 (Auch aus op. 3—7 gehören mehrere schon dieser sehr frühen Zeit an).

Die Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug“, das umfangreichste und wohl auch bedeutendste Werk aus dieser Zeit, hat mir immer das Bedauern geweckt, dass die Begeisterung für das Drama des nordischen Dichters

Pfitznern nicht dazu vermocht hat, sich aus ihm ein Opernlibretto bauen zu lassen. Ich weiss zwar sehr wohl, dass Pfitzner selbst einmal seine sehr radikale Abneigung gegen jegliche „Veroperung" dramatischer Meisterwerke ausgesprochen hat, und gewiss mit Recht, soweit man mit radikal ausgesprochenen „Allgemeinwahrheiten" überhaupt recht haben kann. Aber wenn es auch zehnmal wahr ist, dass man kein Drama von Kunstwert in eine Oper verwandeln kann, ohne sein Leben zu zerstören: ich habe die Pfitznersche Musik zum „Fest auf Solhaug" so gern, dass ich ihr ein wirkliches und wirkendes Leben von Herzen wünschen möchte. Zu einem solchen wird sie aber als Musik zu Ibsens Schauspiel aller Voraussicht nach immer nur ganz ausnahmsweise einmal zu erwecken sein. Denn im Konzertsaal ist sie natürlich von vornherein deplaziert und an der Stelle, für die sie eigentlich geschrieben ist, nämlich bei der Theateraufführung des Stückes selbst lässt sich eine musikalisch einigermassen anspruchsvolle Schauspielmusik fast niemals nur einigermassen würdig aufführen und zu der ihr gebührenden Beachtung bringen, ein Übelstand, der sich in Zukunft bei der wohl immer weitergehenden Trennung zwischen Schauspiel- und Opernbühne eher vergrössern als vermindern dürfte. Überdies mag man bezweifeln, ob Ibsens Schauspiel wirklich ein „dramatisches Meisterwerk" in dem eminenten, von Pfitzner gemeinten Sinne sei (vgl. Süddeutsche Monatshefte II. Jahrg. S. 90 ff.) und darauf hinweisen, dass die Form des gesprochenen Schauspiels dem Ibsenschen Stücke doch mehr zufällig als notwendig, ja in einem gewissen Sinne sogar nicht ganz adäquat, dass, mit einem Worte, sozusagen eine latente Oper schon in Ibsens Drama versteckt ist und sich gewissermassen aus ihm heraussehnt.*)

---

*) Bei Kleists „Käthchen von Heilbronn", zu dem Pfitzner in späteren Jahren ja auch eine Schauspielmusik geschrieben hat, liegt die Sache anders. Der Gedanke an eine Käthchen-Oper würde auch mir frevelhaft vorkommen. Denn Kleist hat seinem Stoff eine, in ihrer Art „klassische" (= mustergültige) Form gegeben, Ibsen meines Erachtens nicht. Bei Kleist denkt man: das muss so und kann nicht anders sein, bei Ibsen sagt man sich immer: das sollte eigentlich eine Oper sein!

Nachdem er das Konservatorium absolviert hatte, widmete sich Pfitzner zunächst fast ausschliesslich der Komposition des „Armen Heinrich", die im Sommer 1893 vollendet wurde, nachdem kurz vorher ein in Berlin veranstaltetes Konzert dem jungen Tondichter den ersten grossen Komponistenerfolg gebracht hatte. Im Winter vorher (1892/93) hatte er als Lehrer am Konservatorium zu Koblenz gewirkt. Die — vor allem auch nach München gerichteten Versuche, den „Armen Heinrich" zur Aufführung zu bringen, schlugen fehl. Die Furcht, dass er in absehbarer Zeit überhaupt nicht dazu gelangen möchte, sein Werk von der Bühne herab zu hören, veranlasste Pfitznern im Herbst 1894 eine Stellung als volontierender Kapellmeister am Mainzer Stadttheater anzunehmen. Mit Mühe und Not kam es denn auch wirklich dahin, dass „Der arme Heinrich" am 2. April 1895 in Mainz seine Uraufführung erleben konnte, die — so unvollkommen sie in vieler Hinsicht sein musste — weit über die Stadt hinaus gewaltiges Aufsehen erregte. Dem „Armen Heinrich" folgte in der nächsten Saison, die Pfitznern wiederum — und zwar nun als besoldeten 2. Kapellmeister! — in Mainz sah, die Musik zum „Fest auf Solhaug" (28. November 1895).

Mit dieser Saison war die Kapellmeister-Laufbahn Pfitzners vorderhand zu Ende. Nach der Frankfurter Erstaufführung des „Armen Heinrich" (7. Januar 1897) siedelte er nach Berlin über, wo ihm eine Stelle als Lehrer für Komposition und Dirigieren am Sternschen Konservatorium übertragen wurde. Daneben wirkte er von 1903—1906 als 1. Kapellmeister am Theater des Westens. Im Herbst 1907 will Pfitzner Berlin verlassen, um seinen Wohnsitz in München aufzuschlagen, von wo die Aufforderung an ihm ergangen ist, in einem Zyklus von Abonnementskonzerten das Kaimorchester zu dirigieren. Seit dem Sommer 1899 ist er mit einer Tochter seines früheren Lehrers James Kwast verheiratet. —

Wo man dem Versuch einer historischen Einreihung des Pfitznerschen Schaffens begegnet, findet man ihn gewöhnlich der Schule Richard Wagners zugerechnet, als „einen der leistungsfähigsten Kom-

ponisten des Wagner-Nachwuchses", wie sich Hugo Riemann ausgedrückt hat: nicht sehr geschmackvoll, aber höchst bezeichnend für die allgemeine Auffassung, die den Künstler nicht anders als eine nach ihrer „Leistungsfähigkeit" zu beurteilende Handelsfirma ansieht. An dieser Einreihung ist soviel richtig, dass der Musikdramatiker Pfitzner, der Komponist des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" allerdings von Wagner herkommt, insofern er nämlich das ästhetische Ideal des Wagnerschen Musikdramas prinzipiell übernommen hat und auch im einzelnen verrät, dass die Tonsprache des Bayreuther Meisters die seinige vielfach beeinflusste — unbeschadet dessen, was P. N. Cossmann gewiss mit Recht behauptet (a. a. O. S. 16): dass wer Ohren für musikalische Physiognomien habe, bei keinem Takte von Pfitzner denken werde, er könnte auch von Wagner sein. Ein ganz anderes Bild ergibt sich aber, wenn wir ausser den beiden genannten grossen dramatischen Werken das mit in Rechnung ziehen, was Pfitzner ausserdem noch geschrieben hat; — und es sind das ganz gewiss keine blossen Parerga. Jeder Gedanke an Wagner-Nachfolge flieht meilenweit, wenn man die Lyrik und die Kammermusik Pfitzners betrachtet. Beethoven und die eigentlichen Romantiker bis Schumann einschliesslich sind die historischen Voraussetzungen, ohne die Pfitzner der Lyriker und Kammermusiker gewiss nicht denkbar wäre. Aber sehr gut kann ich mir vorstellen, dass alle diese Lieder, diese Sonate und dieses Trio ganz genau Note für Note so, wie sie dastehen, geschrieben worden wären, auch wenn es niemals einen Richard Wagner gegeben hätte.

Dazu kommt noch ein weiteres: fast alle zeitgenössischen Komponisten, die in ihrem Schaffen wesentlich von Wagner beeinflusst erscheinen, gehören (oder gehörten) der sogenannten „neudeutschen Schule" an, d. h. neben dem Bayreuther Meister haben Berlioz und namentlich auch Liszt sowohl auf die Tendenz ihres Schaffens wie auf die Ausbildung ihrer musikalischen Ausdruckssprache eingewirkt. Für Pfitzner ist es dagegen charakteristisch, dass er, kurz ausgedrückt, zwar zu den „Wagnerianern" (und dies im allerbesten Sinne

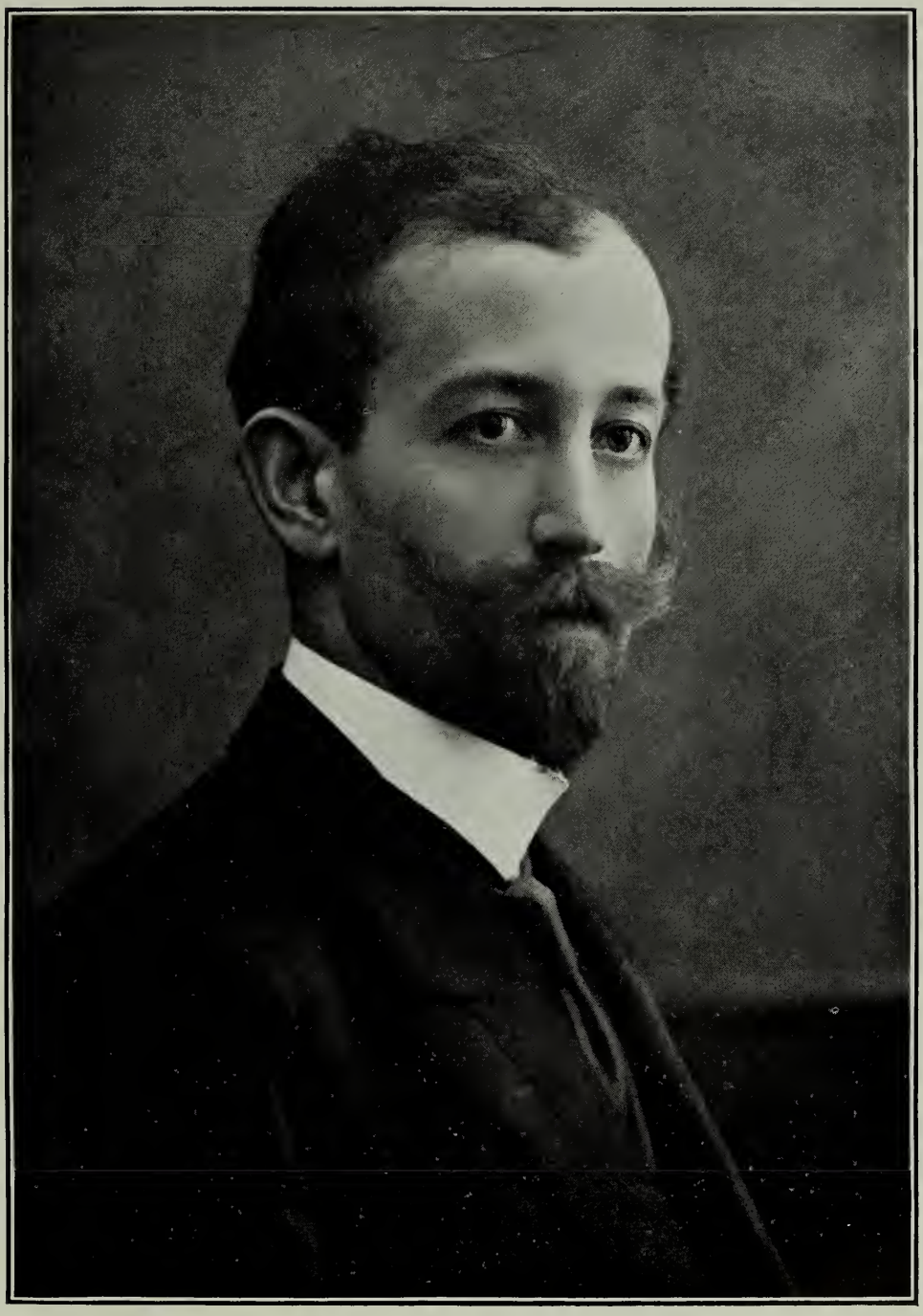
des Wortes!), aber nicht zu den „Neudeutschen“ gehört. Zur modernen Programmmusik verhält er sich ablehnend, von Liszt will er wenig oder nichts wissen, und unter denen, die sich zum Trinitäts-Dogma Berlioz-Liszt-Wagner bekannten, ist es vielleicht einzig und allein Hugo Wolf, für dessen Schaffen Pfitzner wirkliche, obschon keineswegs uneingeschränkte Sympathien hegt. So nimmt er — zeitgeschichtlich betrachtet — eine ganz eigentümliche Zwischenstellung ein zwischen denen, die zu der Fahne des musikalischen „Fortschritts“ im konventionellen Sinne des Wortes schwören, und denen, die der ganzen „modernen“ Entwicklung der deutschen Musik seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts mehr oder minder ablehnend gegenüberstehen.

Natürlicherweise ist mit der musikalischen Einreihung eines Komponisten — soweit sie bei einem noch nicht abgeschlossenen Schaffen überhaupt möglich erscheint — über dessen Eigenart noch sehr wenig Positives gesagt. Die Hauptsache ist und bleibt natürlicher Weise, dass Pfitzner vor allem einmal er selbst ist, dass er Eigenes zu sagen hat und dass alles, was er schreibt, Ausfluss einer eigenständigen, kraftvollen und in sich geschlossenen Persönlichkeit ist. Von dieser Eigenart Pfitzners vermag nun freilich das Wort sehr schwer auch nur einen ungefähren Begriff zu vermitteln. Das eigentlich Auszeichnende seines Schaffens, das, was ihn so hoch über alle seine komponierenden Zeitgenossen emporhebt, das sind seine Einfälle, es ist die Stärke der Erfindung, die bei Pfitzner grösser ist als bei irgend einem der Mitlebenden. Wie alle ganz Grossen ist Pfitzners Eigenart sehr weit entfernt von dem, was man „Manier“ nennt, d. h. es ist eine ungemein reiche und vielseitige Eigenart, die sein Schaffen kennzeichnet. Deshalb ist es auch gar nicht möglich, aus der Kenntnis eines oder einzelner Werke ein zutreffendes Urteil über das schöpferische Vermögen Pfitzners zu erlangen. Denn er ist zwar tief zu innerst immer derselbe, aber eben wegen seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit auch immer wieder ein anderer; und — äusserlich betrachtet — könnte es scheinen, als ob der Komponist des 2. Akts der „Rose“ mit dem des Eichendorffschen „Gärtners“ (op. 9 No. 1), als ob eine Musik

wie die des langsamen Satzes im Trio op. 8 mit der zu Busses „Gretel“ (op. 11 No. 5) ganz und gar nichts gemein hätte. Man muss von Pfitzner schlechthin jede Note kennen, um zu wissen, wer und was er eigentlich ist. Und da es quantitativ nicht übermässig viel ist, was er geschrieben hat, so ist diese Kenntnis nicht allzuschwer zu erlangen. Freilich muss man sich die einzelnen Werke aus einer ganzen Anzahl verschiedener Verlage zusammensuchen. Ich gebe im Folgenden einen kurzen Überblick: I. Dramatisches: Musik zu „Das Fest auf Solhaug“; „Der arme Heinrich“ und „Die Rose vom Liebesgarten“, alle drei bei Max Brockhaus, Leipzig. „Das Christelflein“, Musik zu dem Weihnachtsmärchen von J. v. Stach, bei Ries & Erler, Berlin (op. 20). II. Orchestermusik: Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ (Ouverture und 3 Orchesterstücke, op. 17), bei Ries & Erler; Scherzo für Orchester, Max Brockhaus. III. Chorwerke: „Columbus“ (Schiller) für 8stimmigen Chor a cappella, op. 16; „Der Blumen Rache“ (Freiligrath) für Frauenchor, Altsolo und Orchester, beide bei Ries & Erler. IV. Gesänge mit Orchesterbegleitung: „Herr Oluf“ (Ballade von Herder), für Bariton und Orchester, op. 12, Bote & Bock, Berlin; „Die Heinzelmännchen“ (Kopisch) für tiefe Bassstimme und Orchester, op. 14, Brockhaus. V. Klavierlieder: op. 2 (7 Lieder), Brockhaus; op. 3 und 4 (zusammen 7 Lieder), B. Firnberg, Frankfurt a. M.; op. 5 (3 Lieder), op. 6 (6 Lieder), beide A. Fürstner, Berlin; op. 7 (5 Lieder), Ries & Erler; op. 9 (5 Lieder), op. 10 (3 Lieder), op. 11 (5 Lieder), op. 15 (4 Lieder), op. 18 (Goethes „An den Mond“), op. 19 (2 Lieder), alle bei Brockhaus, Leipzig, op. 21 (2 Lieder), bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, op. 22 (5 Lieder), bei Brockhaus. VI. Kammermusik: Sonate für Pianoforte und Violoncell (op. 1), Breitkopf & Härtel, Leipzig; Trio für Klavier, Violine und Violoncello (op. 8), Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello, M. Brockhaus.

# Walter Rabl

[geb. zu Wien am 30. November 1873].



Phot. Gebrüder Hirsch, Karlsruhe.

Walter Rabl.

# Walter Rabl

von

**A. Eccarius-Sieber.**

Weiteren Kreisen der musikalischen Welt hat sich der Kapellmeister und Komponist Dr. Walter Rabl durch die Aufführungen seiner romantischen Märchenoper „Liane“ bekannt gemacht, durch ein Werk, das, seiner ganzen Anlage und Fassung nach der Wagnerischen Kunstrichtung angehörend, bei seinem Erscheinen umsomehr auffallen musste, als Walter Rabl, der preisgekrönte Autor eines schönen Klarinetten-Quartettes, vorher zu der Brahmspartei gehörig betrachtet wurde. Dieser Zwiespalt in seiner Künstlernatur klärt sich jedoch bald genug auf, wenn man den Werdegang und Lebenslauf des begabten Komponisten verfolgt.

Walter Rabl wurde am 30. November 1873 in Wien geboren. Während seiner Gymnasialstudien in der Mozartstadt Salzburg nahm er bereits Theorieunterricht bei J. F. Hummel, dem Direktor des Mozarteums. Dass er hier in so überraschend jungen Jahren den Werken der Klassiker besonders nahe trat, ist jedenfalls von massgebendem Einfluss auf seine weitere musikalische Entwickelung geblieben. Fortgesetzt wurden die theoretischen Arbeiten bei Dr. Carl Navratil in Wien, also auf nicht weniger klassischem Boden unserer Kunst. In Prag erwarb sich Walter Rabl 1897 den Doktorhut, nachdem er neben philosophischen Studien speziell bei Guido Adler auch eifrig Musikgeschichte getrieben hatte. Das vorerwähnte, als op. 1 bei N. Simrock erschienene Klarinettenquartett stammt aus dieser Zeit und darf als Resultat seiner bisherigen musikalischen Betätigung betrachtet werden. Sein Entstehen ver-

dankte es einem von Johannes Brahms veranstalteten Preisausschreiben des Wiener Tonkünstlervereins, und dass auch einmal ein preisgekröntes Werk nicht, Hans von Bülows bekanntem Schlagwort „je preiser ein Werk gekrönt wird, desto durcher fällt es", entsprechend, eine Niete zu sein braucht, das beweist eben vorgenannte Arbeit, die sich seit ihrer Veröffentlichung und Erstaufführung 1897 (Dezember) dauernd der Gunst und Anerkennung der Fachleute wie des Publikums erfreut. In der Tat macht das Kammermusikstück in seiner leichtflüssigen, gewandten Satzweise, bei der sicheren Erfassung des Quartettstiles und mit dem klangvollen Klavierpart keinesfalls den Eindruck eines Erstlingswerkes.

Fünfundzwanzig Jahre alt, trat der Dr. phil. nun als Volontär in Prag die dornenvolle Theaterlaufbahn an und fand schon wenige Monate später als erster Correpetitor an der Dresdener Hofoper Beschäftigung. In dieser Stellung blieb Walter Rabl bis 1902, das heisst bis zu seiner Berufung als erster Kapellmeister an das Stadttheater zu Düsseldorf. Im September 1903 debutierte der Künstler in dieser Eigenschaft und wirkte mit grosser Hingabe bis 1906 unter Ludwig Zimmermann an der rheinischen Bühne. Gegenwärtig ist Dr. Rabl Kapellmeister der vereinigten Stadttheater zu Essen und Dortmund.

Diese ausschliessliche Beschäftigung mit der musikdramatischen Kunst, speziell mit Richard Wagners Werken, rief einen vollständigen Umschwung in der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers hervor. Kamen dem Komponisten im Theater Anregungen zu neuem Schaffen, so lag es nahe genug, dass er sich mit letzterem auch der Bühne zuwendete. So begegnen wir dem ehemaligen Quartettkomponisten und Beherrscher des Brahmsschen Stiles nun auch unter den Operndichtern wieder.

Eine Reihe vortrefflicher Vokalwerke (op. 2—14) zeigen schon Rabls klares Verständnis für die Behandlung der Singstimme. Vor allem müssen die interessanten, eine lebhafte tondichterische Phantasie offenbarenden „Sturmlieder" op. 13 (nach Gedichten von Anna Ritter) für Sopran und Orchester erwähnt werden.

Dieselben wurden schon von ersten Konzertinstituten erfolgreich aufgeführt und bahnten dadurch auch anderen Liedern mit Klavier, so den hübschen zwei Gesängen op. 15 den Weg in die Öffentlichkeit. (Sie erschienen [wie op. 13] bei Rahter, Leipzig.)

Das Hauptwerk Rabls ist bis heute seine „Liane“ geblieben. Das Libretto stammt von Wilhelm Eberhard Ernst und ist mit einer staunenswerten Geschicklichkeit geschrieben. Es gibt kaum einen erprobten Bühneneffekt, den Ernst nicht unaufdringlich anzubringen gewusst hätte. Das Vorspiel versetzt uns in das Reich des Meerkönigs. Liane, dessen jüngste Tochter, ist zur Königin auserwählt. In feierlicher Versammlung der Edlen des nassen Reiches wird sie von dem greisen Vater gekrönt. Doch teilt sie die Fröhlichkeit ihrer Untergebenen und Schwestern nicht. Sie hat der Sonne Pracht erschaut, sehnt sich nach Wärme und Licht und will durch ihre treue Liebe zu einem Erdensohne wie die Menschen eine unsterbliche Seele erringen. Alles Überreden bleibt fruchtlos, Liane vernimmt lockenden Hornruf von den Schiffen der Erdbewohner und entflieht dem feuchten Elemente. Im ersten Akte weilt Liane an waldreicher Meeresbucht, wo Prinz Dagmars Schiff landet. Der Prinz begibt sich an Land, wo verführerische Mädchengestalten um seine Gunst werben. Doch Dagmar bleibt fest und ruft seine Begleiter herbei, wieder an Bord zu gehen, als ein drohender Sturm den Aufenthalt im Hafen gefährlich erscheinen lässt. Leider erreicht das Schiff das offene Meer nicht; es wird von dem Unwetter erfasst und zerschellt. Nur Dagmar wird bewusstlos ans Land geschwemmt, die anderen ertrinken. Die Bewohner des Landes eilen herbei, mit ihnen Sigrid, die Tochter König Olafs und Dagmars, ihm schon als Kind zugesprochene Braut. Akt II versetzt uns in den unheimlich belebten Garten der Meerhexe, von welcher sich Liane einen Zaubertrank erfleht, der ihren Fischleib in menschliche Formen umwandeln soll. Ihrer Liebe zu Dagmar wegen ist sie zu jedem Opfer bereit, nur um sein Herz zu gewinnen. Die Bitte wird gewährt und als holde Jungfrau aus dem Hexengarten zurückkehrend, begegnet sie dem Prinzen und wird dessen Braut. Der dritte Aufzug verkündet zunächst,

dass Olaf mit Waffengewalt naht, um die seiner Tochter widerfahrene Schmach zu rächen. Noch einmal scheucht Lianens Nähe allen Kummer von dem Prinzen. Da erscheint der Botschafter König Olafs und verlangt Genugtuung. Dagmars Volk bestürmt den jungen Herrscher, Fliehende eilen herbei und verkünden Unheil. Als Liane die Schrecknisse des Krieges schaut, verzichtet sie auf Dagmars Besitz und beredet den Geliebten, zu Sigrid zu ziehen. Dagmar, von allen verlassen, von Liane preisgegeben, folgt dem Rat, Liane aber zerfliesst beim ersten Strahle der Morgensonne, wie ihr prophezeit wurde, als Schaum im Meere.

Das Unwahrscheinliche dieser Märchenhandlung erhält Berechtigung, da die Künstlerhand den Stoff veredelt und als Träger einer anziehenden, poetischen Idee gestaltet. Auch bietet Ernst mit dem Buche eine recht hübsche Variante zu dem seit Wagner beliebten Erlösungsgedanken. Obendrein verlieh der Komponist dem Stoffe ein schmuckes Gewand. Rabl steht ganz auf Seite Wagners und wandelt in seinem Bühnenwerke die Bahnen des Bayreuthers. Pinsel und Palette zeigen das grosse Vorbild. Auch die Stimmungsverwandtschaft der Liane mit derjenigen in Wagners Bühnenwerken fällt dem Hörer sofort auf. Doch, entbehrt die Oper vielleicht auch den Reiz eines ursprünglichen, auf neuen Pfaden wandelnden Tonwerkes, so birgt sie anderseits ausserordentlich viel Schönes und durchgängig künstlerisch Wertvolles. Eine leicht dahin fliessende musikalische Erfindung verrät die aus dem Vollen schöpfende Phantasie. Leicht fassbare Leitmotive verleihen den Tonäusserungen Halt und Rückgrat. Die Beherrschung der Satztechnik, die Behandlung der Singstimmen ist ungewöhnlich gewandt. Auch die Instrumentierung verrät die Vertrautheit mit dem heutigen Orchester und seinen Farben.

Die Inszenierung der Oper ist freilich riesig schwer, wie bereits aus der Szenenangabe ersichtlich; anderseits aber bietet dieselbe dem Beschauer ein ungemein fesselndes Bild. Dies und die ansprechende Musik dürften der „Liane“ unsere Bühnen öffnen.

Phot. Gebrüder Lützel, München.

Max Reger.

# Max Reger

(geb. zu Brand [Oberpfalz] am 19. März 1873).

# Max Reger

von

**Richard Braungart.**

Jedesmal, wenn ein Künstler auf den Plan tritt, der nicht sein „Woher?“ und „Wohin?“ für jedermann lesbar auf der Stirne trägt, und der neue Wege in den Urwald der Zukunft zu bahnen im Begriffe ist, erleben wir dasselbe seltsame Schauspiel: wie ein Rudel hungriger Dorfhunde umkläffen ihn alsbald eine Menge Leute, die von dem kommenden, so unbekümmert und sicher schreitenden Mann irgend etwas Schlimmes, Feindliches, ja etwas Todbringendes wohl gar zu fürchten scheinen. Sie haben Angst für den Fortbestand ihrer Tabulaturen, sehen schon im Geiste ihre Tafeln zertrümmert und dem Spotte des Publikums preisgegeben, das früher oder später auf die neuen Tafeln schwören wird. Sie sehen ihre Zirkel gestört und zerstört, ihre Sinekuren in Frage gestellt, ihre Brotkörbe höher gehängt. Und darum wird unter all den Vielen, die sich sonst gerne gegenseitig mit kleinlichem Gezänke und Getratsche plagen und in Atem halten, ganz plötzlich die wohlverstandene, gemeinsame Losung ausgegeben: Vogelfrei ist der Mann! Alle Waffen klar! Und wer ihn zu Fall bringt, bekommt zum Lohne dafür, dass er unsere Nester warm gehalten hat, ein extra Zuckerbrot! Und mit Halloh und Hot und Hüh beginnt die wilde Jagd. Jedes Mittel ist waidgerecht, den Störenfried zu vernichten. Gehts nicht mit regulären Waffen, dann ist auch ein Prügel oder eine Zaunlatte gut genug, oder ein Stein, oder ein gestelltes Bein. Gleichviel, was hilft, wenns nur hilft. Hussah, drauf und dran, fasst an! Tot oder lebendig, wir müssen ihn han!

Man wird es menschlich, allzumenschlich vielleicht finden, dass die Zunächstinteressierten dieses artige Kesseltreiben auf den Ruhmräuber, Erwerbsstörer und Monopolbrecher arrangieren. Sie haben nun mal ein Interesse daran, und, wer weiss, sie tuns vielleicht nicht einmal immer nur für sich selbst, sondern wohl auch für den Herd, für Weib und Kind, für die peinlichste Notdurft des Lebens. Wohnt ja doch auf dieser Welt das Edelste und das Gemeinste zumeist friedlich unter einem engen Dach beisammen, just wie der Diamant in gewöhnlichem Gestein schlummert, das nicht wert scheint, ihn zu umschliessen.

Aber was soll man dazu sagen, wenn das Publikum, das doch nur Vorteile von künstlerischen Taten hat und nicht in seiner Existenz bedroht ist, wenn einer eine neue Weise zu singen wagt, sich ebenfalls in den Streit mischt und Holz herbeischleppt zum Scheiterhaufen für den „frechen" Neuerer? Man möchte glauben, das Publikum müsste seine helle Freude daran haben, das allmähliche Werden, Wachsen und Siegen eines kühnen Jungen zu beobachten. Es müsste ihm eine willkommene Abwechslung sein in dem allzu behäbigen Einerlei des Alltags, eine Abwechslung, die fast etwas von dem Reiz und der Pikanterie antiker Gladiatoren- und Tierkämpfe hat, natürlich ins Geistige gesteigert und veredelt. Aber das Publikum empfindet leider nicht so. Es fühlt sich ebenfalls beunruhigt, ja belästigt; denn seine Behaglichkeit ist gefährdet, die süsse Ruhe des beschaulichen und verdaulichen Geniessens. Man wird aufgeschreckt aus seligem Hindämmern, man muss gewaltsam aufhorchen, muss mitarbeiten, muss laufen, um nachkommen zu können, muss denken, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, und muss Wege zurücklegen, die noch nicht ausgetreten sind und den Fusssohlen Pein verursachen. Welche Zumutung, welch unerhörtes Verlangen, welche Rücksichtslosigkeit! Und so ists denn bald geschehen. Das Publikum, dem doch eine Freude gemacht werden soll, eine neue Freude freilich, die erst errungen und verdient sein will, macht gemeinsame Sache mit jenen, die im Besitze ihrer „Rechte" gestört sind, und nimmt mit Gejohl und Spektakel die Verfolgung des Ver-

hassten auf. Und er, der allen als Freund, als Freudenbringer und Himmelserschliesser kam, leuchtenden Auges und frohester Zuversicht voll, sieht sich mit einem Male ausgestossen aus der Gesellschaft, geächtet, gejagt, ein Gezeichneter. Propheten- und Künstlerlos!

Zu Zeiten allerdings geschieht es dann wohl, dass mitten im Sturm und wilden Gejaid einer der Jagenden plötzlich aufsieht oder aufhorcht, betroffen fast und jäh erschreckt, als hätte er ein Zeichen gesehen oder einen Ton vernommen aus einer anderen Welt. Es ist das der Augenblick, in dem in einem Gehirn das Bewusstsein von der Bedeutung dessen aufdämmert, dem der Hass der Menge gilt. Saulus wird zum Paulus; und ebenso mutig und überzeugt, wie er früher wider den Verkannten war, ist er jetzt für ihn. Und seinem Beispiel folgen bald andere. Immer grösser wird die Schar der Freunde, der „Gläubigen", und immer ferner und schwächer klingt das Geheul der Meute, die, mehr einem mechanischen Gesetze als dem eigenen Willen untertan, noch immer hinter dem längst nicht mehr Erreichbaren einherkläfft. Und er, dem nun ebensoviel Liebe zuströmt als ihm zuvor Hass den Weg verrannte? Er wird wohl zeitlebens den Ekel vor dem närrischen Gebahren der Menschen nicht mehr los. Er freut sich des endlich errungenen Sieges; aber so ganz blank, wie seine Seele einst war, als er auszog, wird sie wohl nie wieder werden. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, und so schön und sonnig und warm auch dann der Sommer sein mag und der Herbst wohl auch: Die Spuren dieses Frostes vergehen niemals wieder. Freilich, sie geben auch eine gewisse Herbigkeit, die wir nicht missen möchten. Aber traurig bleibt es doch, dass der Künstler seine Narben fast immer nur Wunden dankt, die er meuchlings empfangen hat. Künstlerlos — Menschenlos!

Ich will nicht sagen, dass Max Regers Lebensgang und Musikerlaufbahn das beste oder etwa gar das einzige konkrete Beispiel aus der Gegenwart für die obigen abstrakten Deduktionen darstellt. Es ringen unzählige ebenso wie er, und nicht wenige unter ihnen, ohne dass bis zur Stunde die allgemeine Hatz oder, was fast noch schlimmer ist, die Gleichgültigkeit und

Interesselosigkeit der Menge sich in einen Triumphzug umgewandelt hätte. Aber sicherlich ist der Fall Reger von hervorragender, „beispielmässiger" Typik für die geschilderten Verhältnisse. Für ihre Nachtseiten sowohl als auch für das Versöhnliche, das in dem unaufhaltsam siegreichen Vordringen einer willens- und schaffensstarken Persönlichkeit auf alle Fälle liegt. Wenn wir also gegenwärtig ein allmähliches, aber konstantes Zurückweichen der Angriffe auf den Musiker Reger beinahe mit statistischer Genauigkeit nachweisen können, so danken wir das fast zu gleichen Teilen dem erfolgreichen Wirken und Werben überzeugter Freunde der Regerschen Kunst — wann wäre jemals die Sache irgend eines Künstlers ohne eine ehrlich meinende „Gemeinde" beizeiten durchgedrungen? — und der wachsenden Einsicht des Publikums, das endlich zu begreifen scheint, dass Reger kein Zerstörer, sondern ein Mehrer, kein Spassmacher, sondern ein Freudenbereiter, kein Satanas und Höllenbreughel, sondern ein Abgesandter aus jenen seligen Gefilden ist, auf deren ewiggrünem Grunde auch Bach, Beethoven, Mozart und alle die andern Grossen ihre schönsten Blumen gepflückt haben. Als mindestens gleichwertig tritt dann zu diesen beiden Faktoren noch die eigene, ungeheure Arbeitslust und Schöpferkraft Regers, die ihn Werk auf Werk mit der Unerschöpflichkeit und Unermüdlichkeit der Natur selbst zu schaffen zwingt. Auch diese, manchem Zeitgenossen zum mindesten verdächtige Produktivität (man glaubt sie mit dem verächtlichen Worte „Vielschreiberei" erklärt und abgetan zu haben) hat Reger mit vielen Grössen der Vergangenheit gemein; ich nenne nur Bach, Mozart, Schubert, Liszt und will von älteren französischen und italienischen Opernkomponisten völlig absehen, deren Werke oft ganze Bibliotheken füllen. Wer möchte sie deshalb schelten oder wünschen, dass sie langsamer gearbeitet hätten? Eine Arbeitsmethode, die sich bei dem einen bewährt hat, darf man deshalb doch nicht ohne weiteres als Norm für jeden andern aufstellen. Ebensowenig, wie etwa in der Kunst die Zeit massgebend sein kann, die jemand braucht, um ein Ziel zu erreichen, sondern einzig und allein

das Erreichte selbst. Der eine gewinnts als Schnelläufer, der andere allmählich — einen Vorzug hat aber deshalb keiner vor dem andern.

Man forscht nun jedenfalls mit nicht geringem Interesse den Gründen nach, die das Publikum und die „Berechtigten“ wohl hatten bezw. zu haben glaubten, als sie sich auf die Fährte des eben im Felde aufgetauchten, neuen, edlen Wildes Reger setzten. Und man entdeckt mit Erstaunen, dass es Gründe sind, die zwar dem Oberflächlichen hinreichend zum Hasse scheinen mögen, für den Tieferblickenden aber gerade Beweise für die Notwendigkeit des Gegenteils, nämlich der Genugtuung und der Freude, sein müssten. Mit kurzen Worten: so ziemlich alle neueren und neuesten Komponisten bauen auf der breiten (nur allzu breiten und darum so bequemen!) Basis weiter, die Berlioz, Wagner, Liszt und vielleicht auch Bruckner in beinahe hundertjähriger Arbeit geschaffen haben. (Nebenbei: man hat versucht, die Fundamente dieser Basis schon bei Beethoven zu suchen; doch muss man bei derlei Rekonstruktionen und Beweisen a posteriore recht behutsam sein, wenn man nicht den Eindruck hervorrufen will, als versuche man, um Eideshelfer zu gewinnen, die Tatsachen zu vergewaltigen und auf den Kopf zu stellen). Max Reger nun ist der einzige (bedeutende) Tonsetzer unserer Zeit, der nicht von der illegitimen, sog. literarischen Seitenlinie, sondern von der legitimen, absolut-musikalischen Hauptlinie der Musik abstammt, jener Linie nämlich, die in Bach ihren ersten, universellen, modernen Vertreter gefunden hat und sich hauptsächlich durch Beethoven und Brahms bis in die Gegenwart fortpflanzte. Reger ist also, um seine unmittelbaren verwandtschaftlichen Beziehungen zu fixieren, kein Sohn Liszts (des söhne- und töchterreichen), sondern ein solcher von Brahms, der einzige vielleicht, der seine Legitimität unwiderleglich beweisen kann. Aber ebenso wie Brahms und Liszt (nicht als Menschen natürlich, sondern als schaffende Potenzen und Persönlichkeiten) ewig unversöhnliche Gegensätze waren, so musste und muss Reger unfehlbar in Kollision mit jener Generation geraten, die in Liszt den einzig wahren Messias verehrt. Und da diese Generation die

herrschende ist bezw. es wenigstens bis vor kurzem noch war, so begreift man immerhin ihre Abneigung gegen den unwillkommenen Outsider, dessen Existenz allein schon die absolute Richtigkeit ihrer Kunstprinzipien zweifelhaft zu machen geeignet schien. Und man versteht auch die Inbrunst, mit der man sich von dieser Seite aus der Bekämpfung des „Erbfeindes" hingab. D. h.: man versteht sie, wenn man den Massstab des rein Persönlichen, äusserlich Interessierten anlegt. Völlig unverständlich aber wird sie, wenn man die Frage auf das geistige Gebiet hinüberspielt. Denn man begreift dann mit einem Male nicht mehr, wie es möglich ist, dass soviele intelligente und bedeutende Leute nicht sofort die innere Notwendigkeit einer Erscheinung wie Reger erfasst haben. Dass sie nicht frühzeitig eingesehen haben, dass in der Kunstausübung, wie sie Reger versteht und betreibt, nichts Feindseliges gegen ihre eigene „Richtung" enthalten ist, sondern dass sie eben nur die andere jener berühmten zwei Seiten ist, die jedes Ding haben muss, nach einem Naturgesetz, das auch für die Musik Geltung hat. Dass also von einer Konkurrenz (in der hässlichen Nebenbedeutung des Wortes) keinesfalls die Rede sein kann, sondern nur von einem Schaffen parallel jenem andern, von zwei Tätigkeitskomplexen also, die beide zusammen erst die Summe aller musikalischen Möglichkeiten ergeben. Man begreift sie nicht, diese seltsame Kurzsichtigkeit, und man bedauert sie; denn ohne sie wäre mancher Umweg und manche bittere Stunde (für beide Teile) vermieden worden. Aber sie scheint ein Erbfehler fast aller schaffenden Künstler (und leider auch nicht weniger Kritiker!) zu sein, diese fatale Kurzsichtigkeit. Und trotz Goethes Wort, dass man sich freuen solle, zwei solche Kerle zu besitzen, will das Debattieren über die Frage kein Ende nehmen, wer nun wohl bedeutender sei, der X oder der Y, ins Modern-Musikalische übersetzt also: Strauss oder Reger. Beide leben und schaffen und wirken. Besonders das Letztere ist Beweis genug dafür, dass sie beide etwas wert sind. Ihre definitive „Taxierung" aber werden wir wohl oder übel schon einer späteren Zeit überlassen müssen.

Kaum zu betonen brauche ich nach dem oben Gesagten noch, dass die erst kürzlich von immerhin autoritativer Seite aufgestellte Behauptung, die Zukunft der deutschen Musik beruhe so gut wie ausschliesslich auf Richard Strauss, zum mindesten eine auffallende Ignorierung der geschichtlichen Tatsachen und eine gänzliche Verkennung der keineswegs gleichartigen Bedürfnisse der modernen, musikalischen Welt (der schaffenden wie der konsumierenden) verrät. Wozu denn immer wieder Monopole inaugurieren? Je mannigfaltiger die Betätigungsmöglichkeiten, desto reicher die Resultate. Tag und Nacht geben erst den ganzen Tag.

So wichtig nun in jedem Falle die „Mission“ ist, die Reger heute zu erfüllen berufen ist und die er z. T. auch schon erfüllt hat, so einfach hat sich bis jetzt im allgemeinen sein äusseres Leben gestaltet. In Brand in der Oberpfalz, nicht allzuferne der Heimat Glucks (Weidenwang) ist er am 19. März 1873 geboren. Sein (1905 verstorbener) Vater Josef Reger war Lehrer dortselbst, wurde aber 1874 nach Weiden (ebenfalls in der Oberpfalz) versetzt, wo er an der Präparandenschule als Musiklehrer wirkte. Da haben wir denn auch gleich die Erklärung des immerhin seltsamen Phänomens der wagner- und lisztfreien Erziehung Regers. Der grösste, musikalische Gott in dem stillen, ländlichen Musiklehrerhaus war Bach, und das Instrument, auf dem mehr musiziert wurde, als auf dem Klavier, war (neben der Geige, dem Handinstrument des Musiklehrers) das Harmonium. So wurde schon in frühester Jugend die Richtung bestimmt, der Reger in der Hauptsache bis heute treu geblieben ist. Bach wurde sein A und O, dem sich später von selbst und zwanglos Beethoven und Brahms anschlossen, während Wagner und Liszt nur ungefährliche Episoden blieben, und der väterliche Harmonium- und Orgelunterricht liess bereits die gewaltigen Orgelwerke keimen, mit denen Max Reger dann in der Folge zuerst Raum und Ruhm gewann.

Reger besuchte in Weiden die vierklassige Realschule und die Präparandenschule und bestand 1889 die Aufnahmeprüfung in das Lehrerseminar als Erster.

Aber es blieb bei der Prüfung; denn die Freude an der Musik hatte sich bei dem jungen Reger allmählich in eine Liebe fürs Leben verwandelt. Ausserdem hatte er im Herbst 1888 zum erstenmal in Bayreuth „Parsifal“ und „Meistersinger“ gehört (voilà Episode*) Wagner-Liszt!) und unter dem Eindruck des Gehörten eine — leider verloren gegangene — symphonische Dichtung „Heroïde funèbre“ für grosses Orchester sowie Klavier- und Kammermusikwerke (sämtliche ungedruckt) geschrieben. Diese Arbeiten wurden Dr. H. Riemann zur Begutachtung vorgelegt, und die praktische Folge dieser sehr günstig ausgefallenen Prüfung war, dass Reger seinen Rubikon überschritt, vom Lehrerberuf Abschied nahm und im April 1890 als Schüler Riemanns in das Konservatorium zu Sondershausen eintrat.

Noch im Herbst des gleichen Jahres siedelte Reger mit Riemann nach Wiesbaden an das dortige Fuchssche Konservatorium über und zwar nunmehr bereits als Lehrer für Klavier und Orgel. Sechs Jahre verblieb er in dieser Stellung, und damals erschienen auch seine ersten Kompositionen im Druck (op. 1, 1890 bei Augener u. Co. in London erschienen, ist eine H. Riemann gewidmete Sonate in D moll für Violine und Klavier). Nachdem er 1896/97 seiner Militärpflicht als Einjähriger genügt hatte, kehrte er wieder nach Weiden zurück, wo er sich rasch entfaltete und den Fachkreisen immer mehr ein Gegenstand der Aufmerksamkeit wurde.

Der breiteren Öffentlichkeit aber begann er erst bekannt zu werden, als er — im Herbst 1901 — nach München übersiedelte. Er gab hier Konzerte, die

---

*) Dass diese Episode wirklich nur eine Episode blieb, ist wohl dem besonderen Charakter der beiden Wagnerschen Werke zuzuschreiben, die der fünfzehnjährige Reger in Bayreuth hörte. Wie unendlich viel Bachscher Geist steckt doch in den „Meistersingern“, und wie nahe ist die mystisch-asketische Stimmung des „Parsifal“ der sakralen Strenge der Orgelmusik verwandt! Diese beiden Werke waren wirklich nicht geeignet, Reger dauernd aus seiner Bahn zu werfen. Wie es allerdings gekommen wäre, wenn er damals „Tristan und Isolde“ oder den „Ring des Nibelungen“ gehört hätte, darüber kann man nur Vermutungen anstellen. Dieser Sirenenmusik hätte Odysseus-Reger vielleicht doch nicht widerstanden.

natürlich zunächst allgemeines Schütteln des Kopfes erregten. Allmählich aber zwang er doch immer mehr Willige und auch Unwillige in seinen Bann und ging im Übrigen unbeirrt weiter seinen einsamen, weit abseits von der lärmenden Heerstrasse führenden Weg. Von München begann er dann, als sein eigener Manager und sein bester Propagandist, auch Konzertreisen durch Deutschland, Österreich und die Schweiz zu unternehmen. Und überall dieselbe Erscheinung: Enthusiasmus und schroffste Ablehnung in lieblichem Gemisch. Ein Glück für Reger, dass die nicht selten unerhörte Intensität und Herzlichkeit des Beifalls ihn die Bosheiten und Verkleinerungsgelüste Übelgesinnter immer wieder bald verschmerzen liess!

Im Jahre 1902 verheiratete sich Reger und gewann dadurch auch äusserlich eine feste Basis für sein Schaffen, umsomehr, als er um diese Zeit auch Verleger fand, die ihm mit einer nicht alltäglichen Coulanz und Weitsichtigkeit entgegenkamen, sodass wenigstens in diesem Punkte einmal eine Ausnahme von der für Künstler in Deutschland üblichen Regel zu konstatieren ist. Es entstanden nunmehr seine bedeutendsten Werke (etwa von op. 50 an); heute — da ich dies schreibe — hält er bereits bei op. 100. Die Zahl seiner auswärtigen Konzertverpflichtungen ist mittlerweile, besonders da er auch den Ruf eines der allerbesten Begleiter am Klavier gewonnen hat, ins Ungeheuerliche gestiegen, und vor allem in den musikfrohen mittel- und niederrheinischen Städten und in der Schweiz (Basel, Zürich und Genf), aber auch in Leipzig, in dem spröden Berlin, in Thüringen und noch an zahllosen anderen Orten bildeten und bilden sich „Gemeinden“ überzeugter Freunde der Regerschen Kunst. Auch aus Holland, Paris und Petersburg sind Berufungen an ihn ergangen, und ganz im Hintergrunde droht — leider! — auch schon das unvermeidliche Amerika, in dem er bereits zahlreiche „Anhänger“ besitzt.

Zweifelhafte Erfahrungen hat er — nemo propheta in patria! — in München gemacht, wo er auf Mottls Veranlassung in das Lehrerkollegium der Akademie der Tonkunst berufen worden war. Allerlei missliche Verhältnisse, auf die hier nicht näher eingegangen werden

kann, veranlassten ihn, diese Stellung bereits nach einem Jahre wieder niederzulegen. Das Gleiche war der Fall mit der Direktion des Porgesschen Chorvereins, die ihm nach M. von Erdmannsdörfers Tod übertragen worden war. Leute, die es ehrlich mit Reger meinen, freuen sich freilich aufrichtig darüber, dass er, ledig dieser für seine Schultern nicht geeigneten Bürden, sich nunmehr wieder ausschliesslich dem Produzieren (und Reproduzieren eigener Werke) widmen kann; denn Schultern, um solche Ämter zu tragen, gibt es übergenug. Schöpferische Begabungen von der Stärke und Eigenart der Regerschen aber sind so selten und kostbar, dass man sie nur ungern in ein Joch, und wäre es noch so ehrenvoll und schön verziert, gespannt sieht.

Und nun wollen wir noch die Werke Regers selbst einzeln und in Komplexen kurz Revue passieren lassen. (Eine genaue und annähernd vollsändige Analyse auch nur der bedeutendsten Werke würde den Umfang einer respektablen Brochüre erfordern.) Es ist bis jetzt üblich gewesen, die Orgelkompositionen an die erste Stelle in dem „Oeuvre“ Regers zu stellen. Nach dem Erscheinen der Sinfonietta und der Serenade, der grossen Klavier-Variationen und Chorwerke und der letzten, reifsten Kammermusikwerke dürfte aber diese Bevorzugung einer ungefähren Gleichstellung aller dieser Opera Platz zu machen haben. Freilich werden die Orgelkompositionen Regers immer jener Teil seiner Schöpfungen bleiben, der ihm etwas Einzigartiges unter den zeitgenössischen Tonsetzern verleiht; denn während für alle andern die Symphonie oder das Musikdrama das ureigene Element bedeutet, geht Reger (ähnlich wie Bruckner) von der Orgel und damit selbstverständlich von Bach aus. Das Bedeutende an der Orgelmusik Regers ist nun, dass er das ungemein schwierige Problem gelöst hat, Bachsche Strenge und Monumentalität mit modernster, modulatorischer Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit zu verbinden, mit anderen Worten: dass er die Sprache Bachs gewissermassen ins „Neuhochdeutsche“ übertragen und sie so zum Ausdruck kompliziertester moderner Empfindungs- und Gedankenreihen befähigt hat. Was einst, wie Gustav

Beckmann in einem Artikel über Reger mitteilt, der 97jährige Adam Reinken im Jahre 1722 zu dem 37jährigen J. S. Bach sagte: „Ich hatte geglaubt, diese Kunst sei ausgestorben; nun aber sehe ich, dass sie in Ihnen noch lebt", gilt heute für den 33jährigen Reger. Er hat zustande gebracht, was seit Bach keinem mehr und auch einem Liszt und Rheinberger nicht oder wenigstens nur ganz selten gelungen ist: er hat die Orgel wieder zur Interpretin grösster Gedanken und Empfindungen gemacht; er hat ihre Königinnenkrone neu geschmiedet. Dass es Organisten gibt, die dies heute schon begreifen, beweist das Beispiel Karl Straubes, der den Orgelwerken Regers seit Langem ein begeisterter Vorkämpfer durch Wort und Tat ist. Und andere tun desgleichen.

Von den überaus zahlreichen Werken Regers für die Orgel sind die bedeutendsten: die grossen Choralphantasien op. 27 („Eine feste Burg"), 30 („Freu' dich sehr, o meine Seele"), 40 („Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und „Straf' mich nicht in deinem Zorn") und 52 („Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'"), Werke von schier unerschöpflichem Reichtum an Empfindung und Stimmung. Ihnen schliesst sich die mächtige Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H op. 46 an. Die kolossalsten, aber auch schwierigsten Originalwerke Regers für die Orgel sind die symphonische Phantasie und Fuge Dmoll op. 57 (man hat behauptet, dass sie von Dantes „Inferno" angeregt sei; derartige literarische Einflüsse liegen jedoch Reger meilenfern; es sind vielmehr ganz allgemeine Todes- bezw. Karfreitagsstimmungen, die hier ihren künstlerischen Ausdruck gefunden haben) und die Variationen und Fuge über ein Originalthema Fis moll op. 73. Angesichts dieser beiden Riesenschöpfungen begreift man es immerhin, dass man den Orgelkomponisten Reger schon wiederholt unmittelbar neben J. S. Bach gestellt hat. Ein ebenso instruktives wie erstaunlich vielseitiges Werk sind die 52 (leicht ausführbaren) Choralvorspiele op. 67. Nicht vergessen seien die Sonaten op. 33 und 60, die Hmoll-Suite op. 92 und die zahlreichen kleineren Stücke in op. 47, 59, 63, 69, 80 und 85. Ohne

Opuszahl erschienen sind eine Anzahl Bearbeitungen Bachscher Werke. Auch einer sehr empfehlenswerten Schule des Triospiels, die Reger gemeinsam mit Straube bearbeitet hat, sei gleich hier Erwähnung getan.

Der Orgelmusik Regers zunächst stelle ich seine Kammermusik. Das eigentliche Wesen der Regerschen Musik, speziell seiner Harmonik und Chromatik*) erschliesst sich dem aufmerksamen und willigen Laien hier vielleicht doch rascher und bequemer als beim ungewohnten Hören der Orgelwerke. Auch die unmittelbare Verwandtschaft Regers mit Brahms wird hier deutlicher wie anderwärts, ebenso wie es klar wird, wodurch Reger sich von Brahms unterscheidet (durch den grotesk-bizarren Humor seiner raschen Sätze vor allem, durch reichere Chromatik und durch das Wesen seiner geliebten Variationensätze, die mehr auf Vorbilder des 18. Jahrhunderts wie auf Brahms zurückweisen). An bemerkenswerter Kammermusik hat Reger bis jetzt geschaffen: zwei Quartette op. 54, das D moll-Quartett op. 74, das C moll-Klavierquintett op. 64 und die beiden graziösen Trios op. 77, in denen sich der Anschluss an das 18. Jahrhundert auch durch die äussere Form ohne Weiteres verrät. Von grösster Bedeutung, viel angefochten, aber auch viel bewundert sind die Sonaten Regers, und zwar: die Violinsonaten op. 41, 72 (C dur, ein höchst aggressives, von grimmigem Sarkasmus erfülltes „Bekenntnis"- und Übergangswerk, das auch durch die kecke Bezüglichkeit gewisser wichtiger, sozusagen zoologischer Motive eine gewisse Berühmtheit erlangt hat), 84 (Fis moll, ein reifes, klares und im Schlussfugato hinreissendes Werk) und eine köstliche Suite im alten Stil F dur op. 93; ferner die tiefgründige Cellosonate

*) Für die richtige Erkenntnis dieser nicht eben einfachen Materie sind von Wichtigkeit die bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienenen „Beträge zur Modulationslehre", in denen Reger die Grundprinzipien der, d. h. seiner Modulation in prägnanter und kaum missverständlicher Form an hundert gut gewählten Beispielen entwickelt hat. Ein Beweis für das Interesse, das man diesem „Führer" entgegenbringt, ist wohl u. a. auch die Tatsache, dass bereits die Ausgabe einer französischen und einer englischen Übersetzung notwendig war.

op. 78 und die beiden*) merkwürdigen Klarinettensonaten op. 49; nicht zu vergessen die prächtigen, unmittelbar auf Bachsche Vorbilder zurückgehenden Soloviolinsonaten op. 42 und 91, zusammen elf Stück.

Unmittelbar anzureihen ist hier die überaus reiche und noch immer viel zu wenig beachtete Klavierliteratur Regers, die in den beiden, in jedem Betracht unvergleichlichen, monumentalen Variationenwerken op. 81 (Variationen zu zwei Händen über ein Thema aus der 128. [Himmelfahrts]-Kantate von Bach) und op. 86 (Variationen für zwei Klaviere zu vier Händen über ein Thema aus No. 11 der Bagatellen op. 119 von Beethoven) gipfelt. Welches von diesen beiden Werken das bedeutendere sei, ist eine müssige Frage. Sie sind beide standard works der modernen Musikliteratur und vermögen selbst ein reserviertes und kühles Publikum in eine Begeisterung zu versetzen, die bei solchen immerhin abstrakten Werken doppelt erstaunlich, aber durch die an die Wirkung einer Springflut erinnernde Unwiderstehlichkeit dieser gewaltig anstürmenden Tonmassen hinreichend erklärbar ist. Daneben verdienen auch die meist umfangreichen, kleinere, brillante Stücke enthaltenden und z. T. auch Einflüsse Chopins, Schumanns und Mendelssohns offenbarenden op. 26, 32, 34 (Pittoresken zu vier Händen), 36, 45 (Intermezzi), 53 (Silhouetten), 58 (Burlesken zu vier Händen), 82 (Aus meinem Tagebuche), 89 (2 Sonatinen) und 94 (zu vier Händen) eingehend studiert zu werden. Die op. 82 und 89 dürften sich übrigens auch vortrefflich zur Einführung von Schülern usw. in die Welt Regers eignen; auch als Hausmusik werden sie jederzeit gute Dienste tun. Den beiden grossen Variationenwerken op. 71 und 86 scheint sich übrigens eine eben veröffentlichte,

---

*) Die durchaus nicht spielerische und willkürliche, sondern in der Psychologie des Schaffens wohlbegründete Eigentümlichkeit, Paare von Werken gleichen bezw. sich ergänzenden Charakters zu schaffen und unter einer Opuszahl zu vereinigen, hat Reger ebenfalls ganz besonders mit Brahms gemein. Desgleichen den Reichtum der musikalischen Formen, der in der Zeit der beiden alleinseligmachenden Formen des Liedes und der symphonischen Dichtung fast wie ein unbegreifliches Wunder anmutet.

gleichfalls in kolossalen Dimensionen gehaltene Introduktion, Passacaglia und Fuge Hmoll für zwei Klaviere zu vier Händen op. 96 würdig anschliessen zu wollen.

Die Zahl der Lieder Regers beträgt bereits weit über zweihundert. Man wird kaum ein minderwertiges darunter finden, wenigsten soweit die Klavierbegleitung in Frage kommt, deren melismatische Umspielungen der Singstimme nicht selten von traumhaft schöner Wirkung sind. Mit dem Melos dieser Lieder selbst wird man freilich zuweilen seine liebe Not haben. In diesem heiklen Punkte unterscheidet sich eben auch ein Reger kaum allzuviel von seinen zahllosen liederschreibenden Zeitgenossen. Bedauernswert ist auch die Sorglosigkeit Regers in der Auswahl der Texte. Wir sind in dieser Beziehung speziell durch Hugo Wolf und auch durch den literarischen Feinschmecker Richard Strauss sehr verwöhnt und vor allem gegen jene „schalkhafte" Liebeslyrik empfindlich geworden, deren humoristisch sein sollende Pointen besten Falles dem zimperlich-affektierten Geschmack von Klosterschülerinnen kühn und originell erscheinen. Ganz besonders in den „Schlichten Weisen" op. 76 entdeckt man zahlreiche Proben dieser zweifelhaften Lyrik, deren Schmackhaftmachung nicht einmal dem burlesken Humor Regers, den wir doch gerade in vielen anderen Werken als sein Spezifikum schätzen gelernt haben, gelingen will. Auch sonst scheinen diese „schlichten" Weise ihren Namen mehr nach dem Vorbilde von lucus a non lucendo zu verdienen, was aber natürlich nicht ausschliesst, dass sich manche wirklich schlichte Weise darunter findet, die begründete Aussicht hat, in gewissem Sinne populär zu werden. Ebenso enthalten auch die andern, zahlreichen Liederzyklen Regers manches Stück, das man ohne Übertreibung eine Perle nennen kann. Spezielle Hervorhebung verdienen u. a.: „Mein Traum" (aus op. 31), „Flieder" (op. 35), „Frauenhaar" (op. 37), „Meinem Kinde" (op. 43), „Am Dorfsee" (op. 48), „Schmied Schmerz" und „Frühlingsregen" (op. 51), „Rosen", „Viola d'amour", „Der Alte" (op. 55), „Waldseligkeit", „Ich schwebe" und „Pflügerin Sorge" (op. 62), „Du bist mir gut" (op. 66), „Engelwacht" (op. 68), „Sehnsucht", „Dein Bild" und „Sommernacht"

(op. 70), „Aeolsharfe“ (op. 75). Es gibt kaum eine Stimmung, vom prometheischen Sichaufbäumen bis zum süssesten Versunkensein, die nicht in den hier genannten und noch vielen anderen Liedern und Gesängen Regers einen prägnanten Ausdruck gefunden hätte. Und doch, trotz alledem: man wird das Empfinden nicht los, dass das Dichterwort für Reger, den absoluten Musiker par excellence, weit öfter eine Fessel als eine Beflügelung bedeutet. Er wird das vielleicht nicht eingestehen wollen; aber es ist doch wohl so.

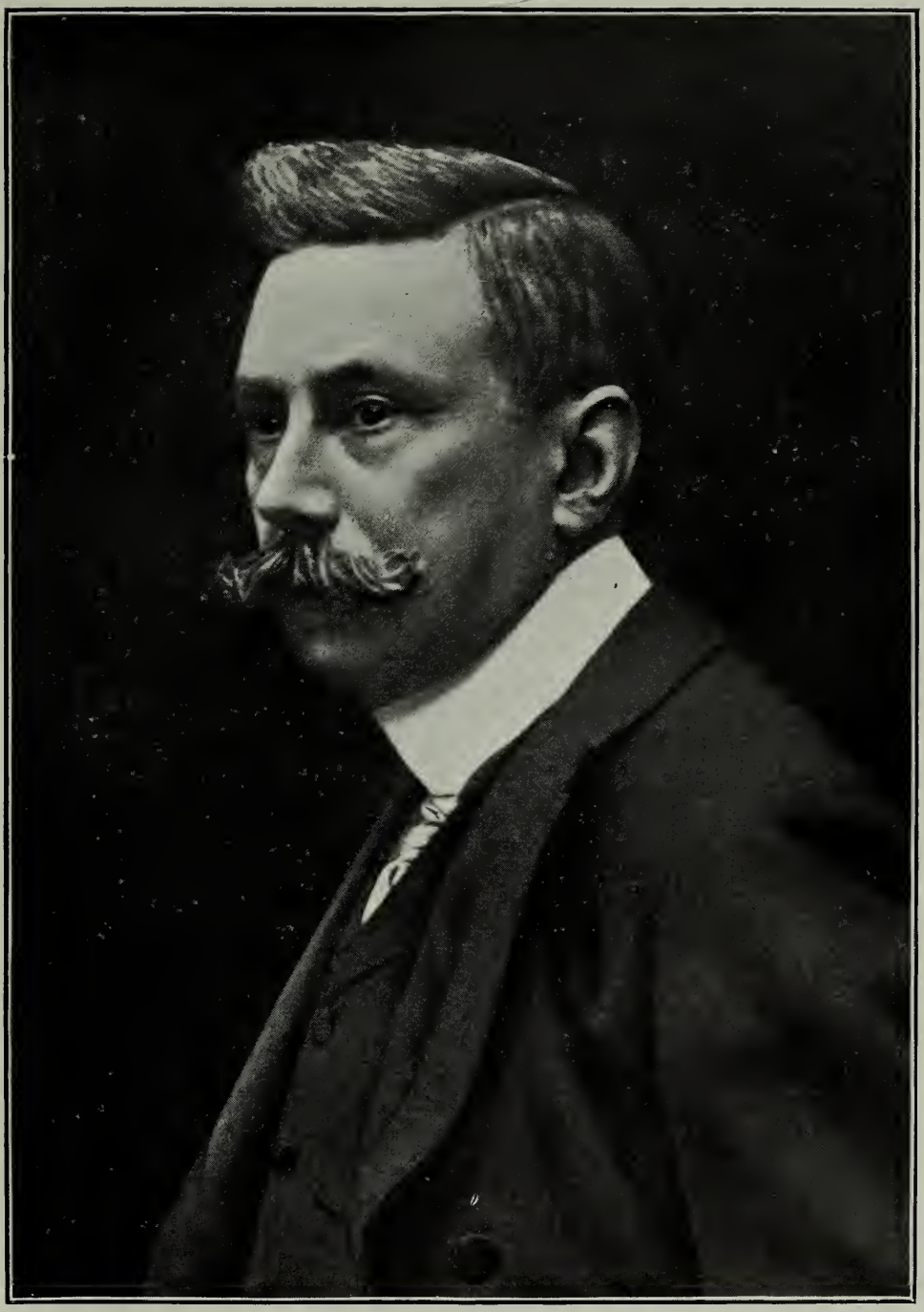
Nicht zu übersehen sind die Chorwerke Regers: seine Männer- und gemischten Chöre op. 38, 39 und 83, die vortrefflichen Bearbeitungen weltlicher und geistlicher Volkslieder und Madrigale für Männer- und gemischten Chor und der „Evangelische Kirchenchor“. Die Krone dieser durch strengen und doch klangvollen Satz ausgezeichneten Werke ist (bis jetzt) der ungemein schwierige „Gesang der Verklärten“ für fünfstimmigen, gemischten Chor und grosses Orchester op. 71 (Gedicht von Karl Busse), ein bisher kaum beachtetes und meines Wissens nur ein einziges Mal mit bedeutendem Erfolg aufgeführtes Werk von grössten Dimensionen und gewaltigen Steigerungen, das sicherlich einmal eine glanzvolle Auferstehung erleben wird. An dieser Stelle sind wohl auch die Choralkantaten Regers für die Hauptfeste des Kirchenjahres zu nennen, die sich durch eigenartiges und reizvolles Arrangement (verschiedenartigste Kombinationen von Solostimmen, Chor, Kinderchor und Gemeindegesang mit Instrumentalsolis und Orgel) auszeichnen und volkstümliche Musik im besten Sinne des Wortes sind. Bis jetzt sind vier solcher Choralkantaten erschienen, und wie sehr sie einem tatsächlichen Bedürfnis entgegenkommen, beweisen die überaus zahlreichen Aufführungen, die sie schon gefunden haben.

So wären wir denn endlich bei jener Kunstgattung angelangt, der sich Reger erst in neuester Zeit zugewandt hat: dem Orchester. Mit seiner vielberedeten „Sinfonietta“ A dur op. 90 hat er die ersten, energischen Schritte auf diesem Gebiete getan, und noch selten ist ein Orchesterwerk mit so gemischten Gefühlen aufgenommen worden. Man hat behauptet, Reger ver-

stünde nicht zu instrumentieren, sein Orchester klinge zu dick und entbehre jedes Klangreizes usw. Wenn man auch vielleicht zugeben wird, dass speziell die beiden Ecksätze noch genug sogenannter Papiermusik enthalten (man nenne mir freilich die moderne Symphonie, von der man nicht dasselbe behaupten kann!), so ist es doch unerfindlich, wie man angesichts des prächtigen, ersten Themas des 1. Satzes, des Mittelsatzes des Scherzos und des ganzen, herrlichen Andantes (um nur einiges zu nennen) die Behauptung aufrecht erhalten kann, das Regersche Orchester klinge nicht. Ich bin gewiss: wenn der Kampf des Für und Wider um diese Schöpfung erst einmal zur Ruhe gekommen sein wird, dann wird man sie mit allen ihren Widerborstigkeiten lieben lernen; denn sie ist starke, gesunde, absolute Musik, just, wie wir sie heute brauchen.

Unterdessen hat Reger jenen Zartnervigen, denen er mit manchen Partien der Sinfonietta bange gemacht hat, rasch und schlagend bewiesen, dass er auch anders kann, wenn es der Gegenstand verlangt: seine Felix Mottl gewidmete Serenade für Orchester G dur op. 95 ist dieser Beweis. Dieses wundervolle, von zauberhafter Nachtstimmung erfüllte Werk wird wohl manchen veranlassen, sein allzu vorschnelles Urteil über den Orchestertechniker Reger zu revidieren. Aber nicht nur das kühne und vollkommen geglückte Wagnis, ein Streichorchester mit und eines ohne Dämpfer durch alle vier Sätze hindurch mit einander Zwiesprache halten zu lassen (ein „Tric", der in den im 18. Jahrhundert beliebten, ähnlich erzeugten Echowirkungen jedenfalls ein Vorbild, wenn auch kaum ein vollwertiges Gegenstück besitzt), wird das Urteil über die Instrumentationskunst Regers gerechter werden lassen, sondern auch die Anmut und „Ausgewachsenheit" der Themen und die Fülle von echter Poesie, die diesem Meisterwerke eine hervorragende Stellung in der modernen Orchesterliteratur sichert. Freilich: jene, die meinen, Reger habe sich etwa „bekehrt" und werde von nun an immer so „zahm" schreiben, werden wohl bald eine schlimme Enttäuschung erleben. Werke wie die Serenade sind nur liebliche Intermezzi. Das Drama — um im Bilde zu bleiben — wird darnach mit voller

Kraft seinen Fortgang nehmen. Und das ist gut so. Nur Toren können glauben, dass ein schöpferischer Geist von der Selbständigkeit Regers zarten Ohren dauernd Konzessionen machen wird. Er schafft, was und wie er es muss, und wer Reger nur ein klein wenig kennt, weiss, dass diesem derben, trotzig-eigensinnigen Oberpfälzer gerade das Schwerste und Wuchtigste am handgerechtesten ist. Lassen wir ihn darum unbehelligt weiter schaffen. Denn er gehört sicherlich (das ist kein Dogma, sondern eine Überzeugung) zu jenen Seltenen, um deren Berechtigung oder Nichtberechtigung, Wert oder Unwert man sich einige Jahrzehnte leidenschaftlich streitet, bis man eines Tages erkennt, wie zwecklos und lächerlich eigentlich dieser ganze Kleinkrieg war; denn die Kämpfenden (die Siegenden wie die Besiegten) werden vergessen sein; das Werk aber, um das man sich balgte, steigt in unberührter Schönheit und Reine aus dem Chaos zum Lichte empor. Freuen wir uns, dass wir beglückte Zeugen des allmählichen Werdens und Sichvollendens eines Auserwählten sind!



Phot. Kunstatelier Wertheim, Berlin, W.

Emil Nikolaus v. Reznicek.

# E. N. von Reznicek

(geb. zu Wien am 4. Mai 1860).

# E. N. von Reznicek.

von

Otto Taubmann.

Am 15. April des Jahres 1895 fand in Karlsruhe, wo damals noch Felix Mottl die künstlerische Oberherrschaft über das Grossherzogliche Hoftheater ausübte, die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Donna Diana", Dichtung (frei nach der Westschen Übersetzung des gleichnamigen Moretoschen Lustspiels) und Musik von E. N. von Reznicek, statt. Der Erfolg war ein so durchschlagender, dass das Werk in kurzer Zeit über nicht weniger als dreiundvierzig Bühnen ging und auch einzelne Nummern daraus, so vor allem das Lied der Floretta „Mütterchen, wenn's in Schlaf mich sang", allüberall — sei's in Konzert, Haus oder Gesellschaft — zu hören waren. In der nachwagnerschen Zeit ist nur wenigen musikalischen Bühnenwerken ein ähnlicher Erfolg beschieden gewesen; was Wunder, dass mit demjenigen von Rezniceks „Donna Diana" der Name des bis dahin ziemlich unbekannten Autors plötzlich in den Mund der Leute kam und man auch seinen Lebensschicksalen gesteigertes Interesse entgegenbrachte.

Etwas besonders Ungewöhnliches bot der Lebenslauf E. N. von Rezniceks nun freilich kaum, wenn man vielleicht einzig von seiner Abstammung absah. Als Sohn eines österreichischen Generals, mütterlicherseits sogar mit einem ehemals regierenden rumänischen Fürstengeschlecht verwandt, war er immerhin eine seltene Erscheinung unter den Musikern von Fach, die doch meist aus bürgerlichen Kreisen kommen. Dagegen hatte es sich schon öfter ereignet, dass durch einen Berufswechsel der Kunst ein neuer Jünger zugeführt worden war. v. Reznicek studierte zuvor in

Graz Jura, ehe er sich am Leipziger Konservatorium unter Leitung von Männern wie Reinecke und Jadassohn ganz der Vorbereitung auf die spätere musikalische Laufbahn widmete. Diese führte ihn dann als Opernkapellmeister über die Stadttheater in Zürich, Stettin, Mainz usw. an die Hofbühnen in Weimar und Mannheim. In Mannheim endete v. Rezniceks theatralisches Wirken. Nach kurzem Aufenthalt in Wiesbaden kam er im Jahre 1901 nach Berlin. Hier begründete er vor einigen Jahren die sogenannten „Orchester-Kammerkonzerte“ mit dem Philharmonischen Orchester, die den Zweck verfolgen, solchen Werken „intimen“ Genres, die die starke Besetzung unserer modernen Orchester nicht vertragen, in der ihnen angemessenen Weise dem Publikum vorzuführen. Seit der Zeit ihres Bestehens haben die „Orchester-Kammerkonzerte“ E. N. v. Rezniceks einen entschiedenen Aufschwung genommen. Ausserdem dirigiert von Reznicek ständig die grossen Philharmonischen Konzerte in Warschau, wohin er sich zu diesem Zwecke in mehrwöchigen Pausen begibt. Auch als Lehrer (für Theorie und Komposition) hat sich ihm am Konservatorium Klindworth-Scharwenka ein sich stetig erweiternder Wirkungskreis eröffnet. Schliesslich ist er jetzt am Werke, in der neuen Ausstellungshalle am Zoologischen Garten in Berlin, die bis 10 000 Personen fasst, Volkskonzerte grössten Stils einzurichten. Seine Haupttätigkeit aber gilt nach wie vor dem eigenen Schaffen, dem vor allem denn auch die nachfolgenden Zeilen gewidmet sein sollen.

Die „Donna Diana“ war nicht das erste Bühnenwerk E. N. von Rezniceks; drei Jugendopern — „Die Jungfrau von Orleans“, „Satanella“ und „Emerich Fortunat“ — waren ihr vorausgegangen und hatten das Interesse Angelo Neumanns, des Direktors des Deutschen Landestheaters in Prag, erregt, der sie sämtlich auf seiner Bühne zur Wiedergabe brachte und dem Künstler auch ferner fördernd zur Seite stand. In weitere Kreise sind diese Jugendwerke jedoch nicht gedrungen, und für Rezniceks Schaffen kommen sie wohl nur insofern in Betracht, als er sich an ihnen die Sicherheit in der Technik gewann und den Blick für das

Bühnenwirksame schärfte, die ihm in seiner „Donna Diana“ später so schöne Früchte zeitigen sollten.

Es ist nämlich wohl sicher, dass wie bei jeder Oper, so auch bei der „Donna Diana“ E. N. v. Rezniceks ihrer Bühnenmässigkeit und Bühnenwirksamkeit ein grosser Teil des errungenen Erfolges zu danken ist. Schon die Wahl des Stoffes, der sich bis heute frisch erhalten hat, muss eine sehr glückliche genannt werden. In seiner eigenen Bearbeitung dieses Stoffes zu einem „Opernlibretto“ ist der Autor dann mit Erfolg bemüht gewesen, beim Hörer keine Ermüdung, keine Langeweile (die gefährlichsten Feinde jedes Bühnenwerkes!) aufkommen zu lassen. Es „geht“ stets etwas auf der Bühne „vor“; durch den angemessenen Wechsel zwischen Einzelszenen, grösseren und kleineren Ensembles bis zum Zusammenwirken von Solisten, Chor und Orchester wird die Aufmerksamkeit stets rege erhalten; und schliesslich hat wohl auch das Erscheinen einer wirklich „komischen“, in Musik und Text das Panier von Witz und Humor hochhaltenden Oper nach all dem Pathos des nachwagnerischen Musikdramas das seinige getan, um dem Werke zu seinem ungewöhnlichen Erfolge zu verhelfen. Obgleich durch und durch „modern“ gesinnt, ist nämlich v. Reznicek doch nichts weniger als ein den Pfaden des „Meisters“ blind folgender Wagner-Epigone. Schon seine „Donna Diana“-Musik liefert dafür den schlagendsten Beweis. Wie leicht und durchsichtig, wie klar und zierlich, wie so ganz frei von jeglichem Pathos — es sei denn, dass dieser den Zwecken der Persiflage dient — ist diese Musik! Noch mehr: Nur ganz sparsam ist das Leitmotiv verwertet und verwendet, die geschlossenen Formen der Arie, des Liedes treten uns wieder entgegen, ja sogar vor den verpönten Wortwiederholungen scheut der Komponist nicht zurück, wenn solche ihm dem Sinne oder der Form zuliebe geboten erscheinen. Von den grossen Ensembles ist bereits gesprochen worden; sie werden durch prunkvolle Aufzüge, Märsche und Balletts unterbrochen. Das Alles ist sicher nicht wagnerisch, auch die zierliche Instrumentation, die vor allen gewaltsamen Effekten zurückscheut, ist es nicht. Und trotzdem ist die „Donna Diana“ dank der ihr innewohnenden Stimmung, dank

des Geistes, der sie durchweht, ein durchaus „modernes“ Werk von gerade so neuzeitlicher Art, wie es oben von seinem Schöpfer gesagt wurde. Weshalb Reznicek in seiner „Donna Diana“ nicht wagnerisch schreibt, ist auch gar nicht schwer zu erkennen: Das musikalische „Lustspiel“, um das es sich hier handelt, das von Wagner aber gar nicht kultiviert wurde (auch in den „Meistersingern“ liegt im Grunde genommen wohl nichts Derartiges vor!), dieses wirkliche musikalische Lustspiel, dessen klassisches Vorbild wir etwa in Mozarts „Figaro“ zu erblicken haben, fordert geradezu geschlossene Formen, deren eine lose an die andere gefügt die Entfaltung jenes bunten Farben- und Stimmungswechsels erst ermöglicht, der für diese Kunstgattung unumgängliche Bedingung ist. Es ist nun ein Ruhmestitel des Komponisten, den leichten Lustspielton so besonders gut getroffen zu haben, dass man beim Anhören der Musik so recht das Gefühl der Stilechtheit und Stileinheitlichkeit bekommt. Daran reiht sich jenes andere, gerade zu unserer Zeit so wohltuende Gefühl, einmal wieder einem echten „Melodiker“ gegenüberzustehen, der mit wirklicher Leichtigkeit erfindet, oder dem man wenigstens die Mühe des Erfindens nicht anmerkt. Als Perlen schöner und leichtfliessender melodischer Erfindung (die, nebenbei bemerkt, stets durch feines Empfinden und treffliche Arbeit in eine wirklich „künstlerische“ Sphäre emporgehoben wird), nenne ich die pikante Ouverture, das Vorspiel zum zweiten Akt, die Ballettmusik und das Walzerzwischenspiel, das schon oben angeführte Floretta-Lied, das Narrenlied im dritten Akt und ebendort Dianas Arie „Ist dieses Feuer in der Brust die Liebe?“

Seiner „Donna Diana“ hat v. Reznicek bis jetzt nur eine weitere Oper folgen lassen: „Till Eulenspiegel“, Volksoper in zwei Teilen und einem Nachspiel nach Johann Fischarts „Eulenspiegel Reimensweiss“. Nur Karlsruhe, Mannheim und Berlin (Hofoper) haben sie bis jetzt gegeben; ein annähernd gleicher Erfolg wie der „Donna Diana“ ist ihr also bis jetzt nicht beschieden gewesen. Und doch hätte sie ihn wohl verdient. Denn in gewissem Sinne, namentlich in Bezug auf die sorgfältigere Deklamation, be-

deutet der „Till Eulenspiegel“ einen wirklichen Fortschritt seines Schöpfers gegen die „Donna Diana“. Der „Till“ ist aber um deswegen noch besonders interessant, weil er v. Reznicek von einer ganz neuen Seite, nämlich als bewusst „volkstümlichen“ Komponisten zeigt. Das Bestreben, die Kunst zu popularisieren, ist besonders zu unserer Zeit ein weit verbreitetes geworden. Damit im Zusammenhange stehen die vielen „Volksopern“, die in den letzten Jahren erschienen sind und mit denen ihre Autoren versucht haben, die breite Masse des Publikums für sich zu gewinnen. Leider hat man sich meistens in den Mitteln zur Erreichung dieses Zweckes vergriffen. Nicht der Satz „Für das Volk ist das Beste gerade gut genug“ diente als Richtschnur, sondern im Gegenteil sollten Konzessionen an den niedrigen Geschmack der grossen Menge zu dem ersehnten Ziele (der Popularität des Werkes, resp. seines Schöpfers) führen. Was als volkstümlich gelten sollte, wurde auf solche Weise natürlich „vulgär“, und es ergab sich von selbst, dass der wahre Kunst- und Volksfreund gegen sogenannte „volkstümliche“ Opern von vornherein von Misstrauen sich erfüllt fühlte, das die Tatsachen immer wieder als berechtigt erwiesen. E. N. v. Reznicek ist es gelungen mit seinem „Till Eulenspiegel“ ein Werk zu schaffen, dem gegenüber ein solches Vorurteil nicht aufrecht erhalten werden kann. Nicht als billige Konzession gibt sich das Volkstümliche darin zu erkennen, sondern als gesunde und nahrhafte künstlerische Kost, die um deswegen sich besonders fürs Volk eignet, weil sie sich ebenso von raffinierter Überfeinerung wie von Roheit und Verderbtheit fern hält. Der Autor erkannte sehr wohl, dass wir der Gegenwart edles Volkstum am leichtesten dadurch geben können, dass wir ihr die Vergangenheit unseres Volkes im Spiegelbilde wieder vor Augen führen. So griff er zurück auf die volkstümliche Figur des Schalksnarren von Kneitlingen, dessen „Jugendstreiche“, „Brautwerbung“ und „Tod“ er in den drei Teilen seiner in Anlehnung an Fischart wieder selbst gedichteten Oper am Zuschauer vorüberziehen lässt. Man hat es der Dichtung zum Vorwurf gemacht, dass sie mehr nach „epischen“ als nach „dramatischen“ Grundsätzen auf-

gebaut sei. Und dieser Vorwurf wäre in der Tat nicht ohne Berechtigung, wenn nicht gerade die Absicht des Autors, dem Publikum vor allem die volkstümliche Gestalt des Helden in seinen verschiedenen Lebensphasen zu zeigen, das eingeschlagene Verfahren rechtfertigte. Im übrigen ist eine engere Verbindung zwischen den beiden ersten Teilen der Oper auch vom „dramatischen" Gesichtspunkte aus unschwer nachzuweisen. Den letzten Teil bezeichnet v. Reznicek aber selbst als „Nachspiel" und gibt dadurch kund, dass er sich des Wesens dieses Schlussteils als einer Art Appendix vollkommen klar gewesen ist.

Der erste Teil der Oper führt den Zuschauer auf den Marktplatz des Dorfes Kneitlingen in Braunschweig, dem Geburtsort Till Eulenspiegels, zur Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. Es ist Frühling. In den Zweigen pfeift und zwitschert das muntere Heer der gefiederten Bewohner der Lüfte, was dem Komponisten zu hübschen Tonmalereien im Orchester Anlass gibt. Aus einer Hütte tritt die alte Wibeken, Eulenspiegels Mutter, und klagt darüber, dass ihr unnützer Schlingel von Sohn nun bereits wieder seit acht Wochen von ihr fortgelaufen sei und sich in der Welt herumtreibe. Dazwischen singt sie ein Lied (vermutlich Volkslied) von „unserer lieben Frauen". Bei der zweiten Strophe hält ihr plötzlich jemand von hinten die Augen zu, während gleichzeitig im Orchester das charakteristische Eulenspiegelmotiv aufspringt. Sie wendet sich: ihr Sohn Till steht vor ihr. Nach der ersten Freude des Wiedersehens regt sich in der Alten der Zorn über den Herumtreiber von Sohn. Mit dem Stecken in der Hand läuft sie ihm nach, um ihn zu züchtigen; doch Till entweicht auf den vor der Hütte stehenden Baum, von dem wieder zu der ängstlich gewordenen Mutter hinabzusteigen er sich erst dann bequemt, als sie ihm feierlich völlige Vergebung zugeschworen hat. Die Alte beklagt sich, dass Till kein ehrsames Handwerk erlernt habe und fürchtet für seine Zukunft das Schlimmste. Doch Till beruhigt sie. Ein Handwerk erlerne er zwar nimmermehr — „das heisst, was du so Handwerk nennst".

„Doch was ich kann und du nicht kennst,
das Handwerk, das ich mir erkoren,
'nen güldnen Boden hat es auch,
und lernt es auch nicht jeder Gauch,
den Meister gibt es nicht verloren!
— — — — — — — — — — —
Mein Handwerk sei die Narretei
und Schalkerei, Spitzbüberei.
Ich bin ein Narr und frei.
Tarandei!"

Da Eulenspiegel seiner Mutter gleichzeitig einen gefüllten Beutel zu zeigen vermag, so beruhigt sie sich schnell wieder; der Mutterstolz auf den „hübschen" und „gescheiten" Buben gewinnt bei ihr die Oberhand, und mit den Worten „Sorg', schweig still!" verlässt sie die Bühne.

Es erscheint die groteske Figur des gelehrten „Doktors", der seine Rede mit lateinischen Floskeln auszuschmücken liebt. Er wartet auf die Milchweiber, die bald zu Markt kommen müssen. Für eine unter ihnen, die hübsche Gertrudis, glüht des Doktors liebendes Herz; mit einem selbst gefertigten Gedicht hofft er, sie für sich zu gewinnen. Da rücken mit einem flotten, frischen Chorgesang auch schon die Milchweiber an. Als der Doktor der Gertrudis sein Gedicht vorzutragen beginnt — er kommt aber nicht weiter, als die Überschrift herzuleiern — wird er von den Milchweibern weidlich verhöhnt. Musikalisch ergibt das eine Reihe hübscher kanonischer Nachahmungen, die dann wieder in den gemeinsamen Chorruf: „Hier Milch, kauft Milch" ausmünden. Gertrudis erklärt, kein Wort von dem „Plunder" zu verstehen, und stimmt der Aufforderung ihrer Gefährtinnen gern zu, dem Doktor als Antwort „das Neuste vom Eulenspiegel" zu singen. Im närrischen $^5/_8$-Takt, zugleich aber wieder im „Volkston", erzählt Gertrudis alsdann vom Eulenspiegel, wie er vor Magdeburg neun Blinde täuschte, indem er ihnen neun Gulden zusagte, die nun jeder bei einem anderen von ihnen vermutete; dass sie darauf ins Wirtshaus gingen und lustig zechten, bis sich, als sie zahlen wollten, herausstellte, dass keiner das Geld empfangen habe, worauf der Wirt sie zur Tür hinauswarf. Umsonst hat der Doktor immer

wieder versucht, seinerseits zu Worte zu kommen. Von allen verlacht, räumt er endlich wutentbrannt das Feld. Till, der sich zuletzt herzhaft an der Verspottung des Doktors beteiligt hatte, spielt gleich darauf auch den Milchweibern einen Streich. Er gibt vor, für einen reichen Kaufmann in der Stadt Milch aufkaufen zu sollen und erklärt sich bereit, den sämtlichen Milchweibern auf einmal ihren Vorrat abzunehmen. Als diese aber, freudig zustimmend, ihre Milchgefässe in eine grosse Butte entleert haben, bekennt Eulenspiegel plötzlich, nicht sofort zahlen zu können. Jedoch stellt er allen, die von einer späteren Zahlung nichts wissen wollen, es frei, ihre Milch wieder zurückzunehmen. Das führt zu einem richtigen Milchkriege unter den Weibern, bei dem die Krüge in Scherben gehen und schliesslich die ganze Milch verschüttet wird. Schimpfend auf den zahlungsunfähigen, reichen Kaufmann verliert sich endlich die ganze Gesellschaft. Nur Till bleibt zurück, schmunzelnd ob des gelungenen Streiches, und Gertrudis, die kleine Sängerin von vorhin, die weinend vor ihrem zerbrochenen Milchkruge steht. Dieser Anblick stimmt Till schnell zum Mitleid, das sich bald in Liebe wandelt. Und Gertrudis, die ja schon vorhin ihre Teilnahme für Eulenspiegels Schelmenstreiche bekundet hat, aber nicht ahnt, dass der vor ihr Stehende eben dieser Eulenspiegel ist, lässt sich leicht von dem lustigen Kumpan trösten und zur Gegenliebe bekehren. Beide enteilen in des nahen Waldes Schatten:

„Dort wollen wir tanzen und singen und scherzen.
Was kümmert die Welt uns mit ihren Schmerzen!“

Auf der Szene erscheinen drei Juden, „das Weib mit dem Hahn“ und „die Wirtin mit dem Hundsfell“, lauter Opfer von Eulenspiegels Schelmenstreichen, gleich dem Wirt und den neun Blinden, von denen bereits die Rede war, und die sich jetzt jenen angeschlossen haben. Sie erkennen in dem soeben Abgegangenen den Missetäter und eilen ihm nach, um ihn in Haft nehmen zu lassen. — Aus der Ferne ertönt ein lustiger Marsch. Des Kaisers „hochnotpeinliches Halsgericht“ zieht auf mit Schultheiss, Schöffen und

Scharfrichter. Recht spricht als kaiserlicher Vogt der Ritter Uetz von Ambleben. Allerdings ist's dem Ritter vor allem darum zu tun, in Ausübung seines Amtes möglichst die eigene Tasche zu füllen, und derselbe Geist beseelt auch die andern Gerichtsherren. Vor dieses Gericht wird nun Till Eulenspiegel geführt und, nachdem der Ritter Tills gefüllte Börse für die eigene Tasche beschlagnahmt hat, in summarischem Verfahren zum Tode verurteilt. Schon hat der Henker dem Delinquenten die Schlinge um den Hals gelegt und will ihn emporziehen, als es Till gelingt, sich durch einen neuen Streich das Leben zu retten. Er nimmt für sich das jedem zum Tode Verurteilten zustehende Recht einer „letzten Bitte" in Anspruch, und als ihm Gewährung dieser Bitte zugesagt worden ist, verlangt er nichts geringeres, als dass der Ritter und sein Kumpan, der Doktor, ihn die ersten drei Tage, nachdem er gehängt worden, jeden Morgen nüchtern auf den Mund küssen sollen. Schaudernd weisen beide eine solche Zumutung von sich. Die Todesstrafe wird in dreijährige Verbannung umgewandelt, und Till nimmt Abschied von der Mutter und der Geliebten. Das gibt dem Komponisten wieder Anlass, sehr wirksam ein altes Volkslied einzuflechten und darauf ein Ensemble zu erbauen, das stimmungs- und eindrucksvoll den ersten Akt zum Abschluss bringt.

Ich habe diesen ersten Teil etwas ausführlicher behandelt, um dem Leser einen möglichst klaren Einblick in v. Rezniceks Fähigkeit, eine Handlung zu entwickeln und zu steigern, zu geben. Im folgenden werde ich mich kürzer fassen. Der zweite Teil, „Wie Eulenspiegel freiete", spielt drei Jahre nach Schluss des ersten Teils. Uetz von Ambleben hat sich vom habgierigen kaiserlichen Vogt zum Raubritter entwickelt. Gertrudis waltet als Schaffnerin auf Burg Ambleben, sehnsüchtig Tills Wiederkehr erharrend, und auch der Doktor gehört zu Uetzens Hausgenossen. Noch immer verfolgt er Gertrudis mit Liebesanträgen; ja, um sie zu besitzen, will er sie sogar heiraten. Der Zuschauer ist Zeuge dieses Heiratsantrages, der ein lustiges Ende damit findet, dass Gertrudis sich den zudringlich werdenden Freier dadurch vom Halse schafft,

dass sie ihm einen Topf über den Kopf stülpt. — Uetz kehrt mit seinen Gesellen von einem gelungenen Raubzuge heim. Unter den Gefangenen befindet sich, als Mönch verkleidet, Till. Er lässt sich als Ersatzmann für den entlaufenen Turmwächter von Uetz anwerben, gibt als solcher, als es nötig ist, aber kein Signal und alarmiert später unnötig die kaum zurückgekehrte Besatzung der Burg. Die Zwischenzeit benützt er, um sich Gertrudis zu erkennen zu geben und mit ihr beider Flucht zu verabreden. Till erzählt der lauschenden Gertrudis vom Aufstande der Bauern, denen bereits Eisenach, Erfurt und Speyer erlegen seien. Durch einen geheimen Gang, den Till als Knabe entdeckte, würden diese Nacht die Bauern auch in Burg Ambleben eindringen und keinen Stein derselben auf dem andern lassen. So geschieht es. Als die Bauern Herren der Burg sind und sich des Ritters und seiner Spiessgesellen bemächtigt haben, scheidet Till mit Gertrudis von Ambleben und seinen Bewohnern:

„Nun lebet wohl, Herr Ritter mein,
ich lass Euch Gott befohlen sein!
Ambleben fällt bis auf den letzten Ziegel —
so freit und rächt sich Till Eulenspiegel!“

Im Nachspiel ist der Ort der Handlung ein Krankenzimmer im Spital zum heiligen Geist zu Mölln im Lauenburgschen. Dreissig Jahre sind seit den Ereignissen des zweiten Teils vergangen. Nun wirkt Ritter Uetz von Ambleben als Spitalverwalter in Mölln, während der Doktor auch hier ihm zur Seite steht. Im Grunde genommen, sind beide Kumpane nach wie vor hauptsächlich auf ihren Vorteil bedacht. Dem einsam, alt und sterbenskrank in das Spital kommenden Till Eulenspiegel, gewähren sie daher die anfangs ihrem einstigen Feinde (den sie gar wohl erkennen) verweigerte Aufnahme erst dann, als er sie nicht nur zu seinen Erben einsetzt, sondern auch verspricht, das Spital von allen Kranken zu befreien, die Uetz und dem Doktor ja nur eine grosse Last sind. Der zuletzt genannte Streich gelingt, da Eulenspiegel den Kranken mitteilt, er könne sie gesund machen, wenn er den kränksten unter ihnen zu Pulver brennen und dieses dann den andern als unfehlbares Heilmittel einflössen

würde. Als er sich darauf mit Uetz und dem Doktor an die Tür stellt und ruft: „Wer nicht krank ist, der komm heraus“, verlassen alle Kranken, von denen keiner zu Pulver gebrannt werden möchte, das Haus, zum Gaudium der beiden Kumpane, die froh sind, die Fresser los zu sein. Auch ihr vermeintliches Erbe glauben sie schon erheben zu können, als Eulenspiegel unmittelbar darauf, von Schwäche übermannt, besinnungslos niedersinkt. Aber in des Narren schwerem Kasten finden sie nur Lumpen, Steine und eine Narrenkappe. Über dem gegenseitigen Verdacht, das Erbe vorher entwendet zu haben, geraten sie in Streit. Noch von draussen hört man die sich Verprügelnden um Hilfe rufen. „Das war des Narren Testament“, spricht der noch einmal zum Leben erwachte Eulenspiegel, um sogleich trübe hinzuzufügen: „Nun kommt heran des Narren End'“. Doch dieses gestaltet sich zu einem schöneren, als er es zu erhoffen wagte. In einer Vision erschaut er Gertrudis, die vor ihm heimgegangene Geliebte, in himmlischer Glorie, und tröstend ruft sie ihm zu:

„Preis' den, der Narrheit dir beschied,
Du lebest fort in Wort und Lied!
Wenn auch dein leiblich Auge bricht —
Das deutsche Volk vergisst dich nicht.“

Unter diesen Worten haucht Eulenspiegel seinen letzten Atem aus; leise ertönt der Chor der Beguinen: „Requiem aeternam dona ei“. Über dem triomphalen Erklingen des Narrenmotivs im Orchester schliesst sich der Vorhang.

Ich habe im vorstehenden vor allem die Handlung der Oper erzählt, dagegen über die Musik nur gelegentlich einmal eine Äusserung gemacht. Ihr volkstümliches und dabei doch vornehmkünstlerisches Gepräge wurde aber schon mit allem Nachdruck betont, ebenso, dass die Volkstümlichkeit des Ganzen, durch direktes Zurückgreifen auf wirkliche Volksmelodien noch deutlicher ausgeprägt erscheine. Diese Volksmelodien sind natürlich, der Zeit der Handlung entsprechend, durchweg älterer Herkunft. Es ist nun besonders zu betonen, dass der Komponist seine eigene Musik sehr glücklich dem Stil dieser alten Volkslieder

angepasst und es trotzdem verstanden hat, modern zu bleiben. Das hat seinen Grund vor allem in der sehr gewählten, nichts weniger wie altertümlichen Harmonik, sowie in der hochentwickelten Satzkunst v. Rezniceks. An freien und strengen Nachahmungen, an der Kombination zweier und mehrerer Themen mit einander, und was der sonstigen Mittel modernster Thematik sind, ist in der Eulenspiegelmusik kein Mangel. Es ist aber daneben wieder auf die erfreuliche Tatsache hinzuweisen, dass trotzdem der Satz niemals belastet wird, sondern stets klar und durchsichtig erscheint. Dem entspricht auch die Orchesterbehandlung, an der für einen modernen Komponisten die Besetzung besonders merkwürdig ist. Es sind nämlich nur die Instrumente des Mozartschen Orchesters zuzüglich einer Harfe, die v. Reznicek in dieser Oper verwendet. Und doch, wie reich klingt dieses Orchester, dank der subtilen Behandlung, die der Komponist ihm angedeihen zu lassen verstanden hat! — Es ist schon bei der Betrachtung der „Donna Diana“ darauf hingewiesen worden, dass man v. Reznicek nicht gut als einen Wagner-Epigonen kennzeichnen kann. Auch in der Musik seines „Till Eulenspiegel“ verzichtet er fast ganz auf die für Wagner und seine Nachfolger so charakteristische „leitmotivische“ Gestaltung. Es ist eigentlich nur ein Motiv, das leitmotivisch die ganze Oper durchzieht: das öfter genannte Narren-Motiv, mit dem die kurze Einleitung anhebt, mit welchem aber auch der Hörer am Schlusse des Werkes entlassen wird. Im übrigen waltet die thematische Erfindung des Komponisten mehr oder weniger frei, das heisst, jede Szene, jede Situation bekommt ihre eigenen, für sie gerade passenden Themen und Motive. Wie bei der „Donna Diana“ fällt auch bei dieser jüngeren Oper die leicht fliessende melodische Erfindung v. Rezniceks als besonders erfreuliche Eigenschaft auf. Die „Nummern“ sind nicht so „geschlossen“, wie in dem älteren Werke, sondern die Musik schliesst sich mehr zu Szenen als Einheit zusammen. Immerhin ist das Vorkommen in sich selbständiger Formen, namentlich des Liedes, auch im „Eulenspiegel“ eine feststehende Tatsache, die sich genau mit denselben Gründen er-

klären und rechtfertigen lässt, wie es bei Besprechung der „Donna Diana“ geschehen ist. Dem Werte beider Opern geschieht damit ja auch sicherlich kein Abbruch. Da aber die jüngere der ältern Oper an Kunstwert mindestens gleich ist, darf wohl nochmals die Erwartung ausgesprochen werden, dass sie sich ebenfalls noch durchringen wird.

Bisher ist nur von den Opern E. N. v. Rezniceks die Rede gewesen, und es könnte daher scheinen, als ob er sich nur einseitig als „dramatischer“ Komponist betätigt hätte. Das ist nicht der Fall. Auch an einer ganzen Reihe Kompositionen, die für die Aufführung im Konzertsaal bestimmt sind, hat er sich mit bestem Gelingen versucht. Ein mir vorliegendes Verzeichnis nennt als solche Kompositionen: zwei Symphonien, nämlich eine „tragische“ in D moll und eine „ironische“ in B dur, ferner zwei symphonische Suiten für grosses Orchester, zwei Streichquartette (C moll und Cis moll), ein Requiem, das Felix Weingartner mit dem königlichen Opernchor und der königlichen Kapelle im Berliner Opernhause aufführte, eine Lustspiel-Ouverture, eine „idyllische“ Ouverture, eine Messe in F dur für Soli, Chor und Orchester, „Nachtstück“ für Violoncello und Orchester, eine Serenade für Streichorchester, ein Capriccio für Violine mit Orchester, drei Volkslieder mit kleinem Orchester und eine grössere Anzahl Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Besonderes Interesse erregen darunter die drei Volkslieder mit kleinem Orchester, weil sie anknüpfen an die Bestrebungen nach edler Volkstümlichkeit, die v. Reznicek auch mit seinem „Till Eulenspiegel“ verfolgt hat. Wieder leitete den Komponisten die Einsicht, dass echte Volkstümlichkeit vor allem in der Vergangenheit wurzelt. Als textliche Grundlage wählte er daher drei Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn“. „Der traurige Garten“ heisst das erste der Lieder. Die Musik ahmt den alten Ton nur ganz leicht nach, nämlich gerade so viel, dass man ihn etwa wie eine Art das Ganze überziehende Patina empfindet. Die Musik hält sich auch in grossen Zügen an die strophische Gliederung des Gedichtes, gestaltet aber im einzelnen frei und dem Inhalt jeder Strophe gemäss. Die melodische Erfindung gibt sich,

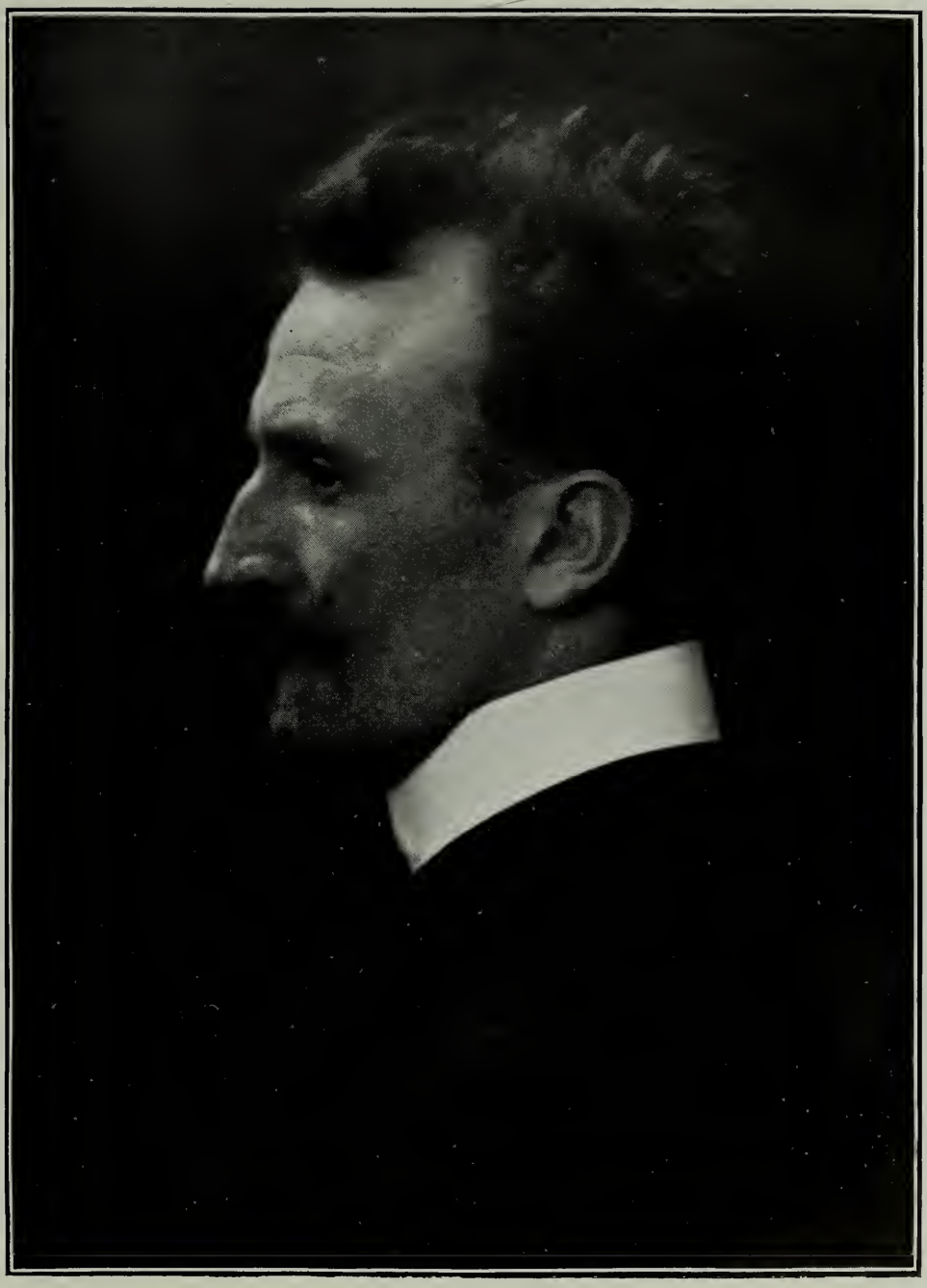
wie stets bei diesem Komponisten, wieder als leicht und zwanglos fliessend; die gewählte aber nie aufdringliche harmonische Unterlage hebt alles dann in die höhere künstlerische Sphäre. Dazu aber erklingt die zarte und durchsichtige, die Singstimme gewissermassen nur verschiedenartig beleuchtende Begleitung eines nicht stärker als mit je zwei Holzbläsern, Hörnern, Trompeten, Pauken und kleinem Streichquintett besetzten Orchesters, welche so reizvolle Wirkungen erzeugt, dass sowohl dieses, wie auch die beiden anderen Lieder nur in dieser Urgestalt, aber nicht mit Klavier gegeben werden sollten. Das zweite Lied „Gedankenstille" verwendet ausser dem Streichquintett nur 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotte, gewinnt aber der einfachen, warm empfundenen Melodie nicht weniger aparte Klangwirkungen ab. Und dasselbe gilt von dem frisch beginnenden, wehmütig endenden „Schwimm hin, Ringelein", das fast dieselbe Orchesterbesetzung wie das erste Lied aufweist.

Von den Liedern mit Klavierbegleitung hebe ich die drei charakteristischen „Gesänge eines Vagabunden" (von Martin Drescher, aus Hans Ostwalds „Lieder aus dem Rinnstein") hervor. Auch unter den übrigen befindet sich manche wertvolle Gabe, wennschon nicht geleugnet werden kann, dass die Lyrik E. N. v. Rezniceks zuweilen nicht frei von sozusagen „theatralischen" Zügen ist, das heisst, auf der Bühne im Rahmen eines dramatischen Ganzen vermutlich erst ihre volle Eindrucksfähigkeit entwickeln würde.

Von den grösseren Instrumentalwerken liegt mir unter anderen die Symphonie in B dur vor. In ihrer Instrumentation dürfte sie unter den modernen Werken ihrer Art insofern eine Ausnahmestellung einnehmen, als ihre Besetzung wieder die denkbar einfachste ist, eine solche nämlich, wie sie etwa Beethoven in der Mehrzahl seiner Symphonien vorgeschrieben hat. Eine kleine und zwei grosse Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, ein Paar Pauken, Streichquartett: das ist alles. Keine Posaunen und Tuben, kein englisch Horn, keine Bassklarinette, kein Kontrafagott und all das Schlagzeug, ohne welche die Mehrzahl der heutigen

Tonsetzer nicht mehr auskommen zu können glaubt! Dass es freilich ein bedeutend grösseres Können voraussetzt, mit einem kleinen Orchester zu wirken, ist jedem Wissenden bekannt. Und man muss es v. Reznicek nachsagen, dass er sein einfaches Symphonieorchester nicht minder gewandt zu behandeln versteht, wie sein Opernorchester. Was speziell das Orchester der vorliegenden Symphonie an schönen, wirksamen und charakteristischen Klangfarben produziert, ist erstaunlich und dürfte allein schon hinreichen, dem Werke Interesse zu gewinnen. Aber auch die Thematik der vier, formell im allgemeinen den klassischen Vorbildern nachgebildeten Sätze und nicht minder die sorgfältige und kunstvolle Arbeit sichern der Symphonie ihre Bedeutung unter den gleichzeitigen ähnlichen Hervorbringungen.

Mit einer Erwähnung der in die Entstehungszeit der „Donna Diana“ fallenden reizvollen „Lustspielouvertüre“ und der durch feine Instrumentalwirkungen, hübsche Erfindung und leichte, durchsichtige Arbeit gleich ausgezeichneten Suite in D dur schliesse ich diese Betrachtungen über einen Tonsetzer, der unter den Lebenden eine bemerkenswerte Stelle einnimmt, und von dessen weiteren Schöpfungen man das Beste zu erwarten, begründeten Anlass haben dürfte.



Phot. L. O. Grienwaldt, Bremen.

Paul Scheinpflug.

# Paul Scheinpflug

(geb. zu Loschwitz b. Dresden am 10. Sept. 1875).

# Paul Scheinpflug

von

**Franz Dubitzky.**

Hoffentlich kann ich dieser Aufforderung bald nachkommen und einen „Frühlingssturm" in diese Welt voll Hass, Greisenhaftigkeit und tiefster Erniedrigung brausen lassen!

(Aus einem Briefe Paul Scheinpflugs.)

Nur wenige Jahre sind verflossen, seitdem der Name Paul Scheinpflug zum erstenmal in der Öffentlichkeit erschien; nur wenige (allerdings mehr oder minder umfangreiche) Werke veröffentlichte der Komponist bisher — und doch bedeutet Scheinpflug in dem Reiche der Tonkunst bereits einen Faktor, mit dem man rechnen muss. Man rechnet und — rechtet auch bereits mit ihm, denn an Widersachern und Feinden gebricht es dem jungen Meister nicht. Je mehr Feinde, je mehr Ehre, je grösser ein Sterblicher, desto grösser die Zahl seiner Widersacher, desto grimmer ihr Gram: manch „liebenswürdiger" Kritik durfte sich unser Tondichter schon erfreuen und manch bittere und „witzige", (— über ernstes Schaffen sollte man nie witzeln —) gedruckte oder ungedruckte Rede dürfte noch in Zukunft sein an Dissonanzen wohlgewöhntes Ohr umschmeicheln.

Gleich mit seinen ersten Werken trat Scheinpflug in die Vorderreihe unserer Komponisten. Opus 1: „Sechs Gesänge für mittlere Stimme mit Klavier"*) — Opus 2: „Sechs Gesänge für hohe Stimme mit Klavier"**) Ein Opus „eins" und „zwei" von der Bedeutung und

*) Heinrichshofen, Magdeburg.
**) Heinrichshofen, Magdeburg.

Eigenart, wie wir sie hier erblicken, in der Musikliteratur in weiteren Exemplaren aufzuweisen, dürfte nicht so leicht sein. Einem gedruckten Opus 1 pflegen zumeist zahlreiche ungedruckte Werke vorauszugehen, der Komponist berichtete mir in dieser Hinsicht: „Es sind wirklich wenig Sachen vor diesem op. 1 entstanden, die wert wären, an die Öffentlichkeit zu kommen. Diese 12 Gesänge hielt ich, allerdings unter noch mehreren der Art, für die druckreifsten und hatte dann auch das Glück nach einigen Versuchen einen Verleger zu finden. Alles andere vorher betrachte ich als Studium und Wegweiser zu dem Standpunkte, auf dem ich jetzt angelangt bin, von dem aus eine Weiterentwickelung hoffentlich nicht unmöglich ist."

Ehe ich Art und Wesen der Scheinpflug-Gesänge beleuchte, will ich die weiteren Kompositionen der gleichen Kategorie anführen. In die nämliche Entstehungszeit wie Opus 1 fällt das Lied (für hohe Stimme) ohne Opuszahl „Ich liege dir zu Füssen" *). Als op. 3 erschienen „Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavier" **), als op. 6 „Fünf Gedichte von Franz Evers für eine Singstimme mit Klavier" ***). Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist — sage mir, welchen Dichter du vertonst, und ich will dir sagen, welch Tondichter du bist. Dass Scheinpflug seine eigenen Wege wandelt, nichts von Konvention, Tradition und behaglicher Alltäglichkeit wissen will, lehrt uns ein Blick in die Liste seiner Dichter, ein Blick auf die Wahl der Gedichte. Dehmel, Jakobowski, Bierbaum, Arno Holz, Busse, Evers etc. — das sind die Mitstreiter Scheinpflugs. (Auch einen tiefen Blick in die Seele des Komponisten gewährt uns diese Namenreihe.) Den Gesängen Scheinpflugs ist vor allem ein lebendiger, leidenschaftlicher, jugend- und krafterfüllter Ton, der mutig und keck jedes Hindernis nimmt, nachzurühmen. Hugo Wolf tat einmal den Ausspruch: „Die wahre Grösse eines Komponisten wird man immer nur daran erkennen, ob er jubeln kann".

---

*) Bosworth & Co., Leipzig.
**) Ries & Erler, Berlin.
***) Heinrichshofen, Magdeburg.

Nun — Scheinpflug ist die Kraft des Jubelns in hohem Masse zu eigen, Jauchzen, Wogen und Branden in seinen Gesängen „Der Sturmwind braust“ (op. 2 No. 1), „Entbietung“ (op. 2 No. 6), „Bootfahrt“ (op. 3 No. 1), „Frühling“ (op. 6 No. 3), „Liebesfahrt“ (op. 6 No. 5) sind von elementarer Gewalt. Andererseits haftet seinen traumverlorenen, keuschen, sinnigen Weisen ein Zauber und eine Herzlichkeit an, denen sich der innere zartbesaitete Mensch nimmer verschliessen kann; ich verweise hier auf die Vertonungen „Ich trag dein Bild im Herzen“ (op. 1 No. 4), „Segnung“ (op. 2 No. 3), „In der Heide“ (op. 3. No. 2), „Abendlied“ (op. 6 No. 2), „Märchenland“ (op. 6 No. 4). Auch den leichten koketten Scherzo-Ton finden wir z. B. in „Sehnsucht“ (op. 2 No. 5) und „Märchen“ (op. 3 No. 3) vorzüglich getroffen. Grossen Wert legt der Komponist in diesen Gesängen auf eine stets situationsgemässe, naturwahre Behandlung des Wortes; nirgends zeigt sich in der Komposition ein Zuviel oder ein Zuwenig gegenüber der Dichtung, die Worte gehen restlos in den Tönen auf, Wort und Ton sind verschmolzen zu einem einheitlichen Ganzen. Diese Wahrheitstreue ist aber zugleich in ein äusserst melodisches Gewand gekleidet. Fast überall in Scheinpflugs Gesängen begegnen wir der Wahrheit in der Deklamation in Verbindung mit der Schönheit der melodischen Linie. Natürlich darf man bei einem modernen Tondichter die melodische Linie nicht nach dem Rezept unserer Urväter hergestellt erwarten.

Eine bedeutende Aufgabe ist dem Klavier in diesen Vertonungen zugefallen. Äusserst klangvoll zeigt sich der Klavierpart, Liszt-Zauber liegt über ihm ausgebreitet Der jeweiligen Stimmung (zum mindesten der Hauptstimmung) des Gedichtes ist stets meisterhaft in der Gestaltung der Klavierstimme Rechnung getragen, auch bedeutungsschwere Worte finden seitens des Klaviers volles Gehör. Dass der Komponist, um Wahrheit und Lebendigkeit in höchster Vollendung zu erzielen, vor harmonischen Kühnheiten nicht zurückschreckt und nichtsanktionierte Akkorde und Harmoniefolgen, wenns not tut, d. h. wenn der Dichter und die Dichtung die Forderung stellen, mit zagloser Hand aufzeichnet, das

erscheint in dem Zeitalter eines Richard Strauss als selbstverständlich. Gut ist nicht immer und an jedem Orte gut, schlecht ist nicht immer schlecht: in Scheinpflugs wunderbarem „Abendlied“ („Du ferne Flöte hinter dem Hügel dort“) erblicken wir anfangs über dem liegenden cis$^1$ den oftmals repetierten übermässigen Dreiklang (erste Umkehrung) fis$^1$-ais$^1$-d$^2$, hoch über dieser schmerzerfüllten (im Pianissimo auftretenden) Dissonanz erklingt „quasi Flauto“ (mezzopiano-espressivo) die Melodiefolge g$^3$, f$^3$, e$^3$, dis$^3$, dis$^3$, f$^3$, e$^3$, d$^3$, d$^3$, cis$^3$, h$^2$ (ais$^2$, cis$^3$). Das sieht auf dem Papier nicht sehr wohltönend aus — und doch, wie ergreifend wirkt die „falsche“ ferne Klage der (nicht allsogleich die Tonart des Liedes, Fis-dur, respektierenden) Flöte „hinter dem Hügel dort“ — wie matt hiergegen würde ein nach alter Schulweisheit gesetzter, consonierender Flötenklageruf gewirkt haben: gut ist oft schlecht.

Eine höchst eigenartige Schöpfung tritt uns in des Tondichters „Worpswede, Stimmungen aus Niedersachsen, für mittlere Singstimme, Violine, Englisch Horn (oder Viola) und Klavier (op. 5)*) entgegen. Das äussere Gewand, die Zusammenstellung „Singstimme, Violine, Englischhorn, Klavier“ dürfte in der gesamten unendlichen Musikliteratur keinen Doppelgänger haben. Die Verbindung einer Singstimme mit der Kammermusik ist von den Komponisten bisher wenig und in unserem Zeitalter fast garnicht gepflegt worden. Dort aber, wo wir einer solchen Kunstgattung begegnen, werden wir zumeist bemerken, dass die Wahl der mitwirkenden Instrumente zufällig, ohne tiefere Beziehung zu dem musikalischen Vorwurf, zu der Dichtung oder wenigstens ohne durchaus zwingenden Grund geschah. Hier finden wir einen Komponisten, der drei Lieder mit Violin- und Klavierbegleitung zu schreiben sich vornimmt und dann aus dem Liederbuche nach Gutdünken und ohne viel Denken drei Gedichte sich langt, dort schreibt ein Tonsetzer sechs Gesänge mit Begleitung eines Horns (oder einer Flöte) und des Klaviers, ebenfalls ohne durch die Dichtungen zu solcher Instrumentenverbindung durchaus veranlasst zu sein. (Beethoven bearbeitete

*) Heinrichshofen, Magdeburg.

z. B. — auf „Bestellung“ — eine grosse Anzahl schottischer Weisen für „Singstimme, Violine, Violoncell und Klavier“.) Ganz anders verfuhr unser Tondichter. Worpswede, jenes stille, ruhig-einsame, eine gewisse feierliche Schwermut atmende Land, das dem Komponisten wohlvertraut, (Scheinpflug weilt dort oft in seinen Ferientagen) und dessen geheimnisvolles und gewaltiges tonloses und tonvolles Tönen von ihm tief verstanden und ihm lieb ward („— es drängt mich gewaltsam, die tiefen, einzigartigen Eindrücke, die ich draussen in der einsamen, weltfremden, wasserreichen Niederung und im Moor erhalten, in meine Kunst umzusetzen“, lautet eine Stelle in seinen Briefen) — welch Instrument könnte den Ton, die Stimmung jener eigengearteten, andersgearteten Erde überzeugend und deutlich sprechend wiedergeben? — so sann der Komponist als er daran ging, Franz Diederichs Dichtungen*) in Töne zu schliessen. Eine Flöte, eine Klarinette, eine Oboe, ein Horn etc. — keines dieser Instrumente vermochte das rechte Bild, die rechte innerliche Stimmung darzubieten; einzig nur das englische Horn mit seinen verschleierten, eine helle, offene Freude nicht kennenden, geheimnisvollen, bedeutungstiefen Tönen konnte hier zum Interpreten werden. Damit der dunklen beschatteten Farbe zeitweise ein hellerer Klang zur Seite stehe, der eine im Verlaufe des etwa eine halbe Stunde in Anspruch nehmenden Werkes sonst wohl leicht sich einstellende Monotonie verhindere, gesellte der Komponist dem Molltone des englischen Horns noch eine Solovioline, den Durton, bei. „Worpswede“ beginnt mit einem „Das Land der Einsamkeit“ betitelten Instrumentalvorspiel (Violine, Englischhorn, Klavier), als erster Gesang folgt „Der Himmel spannt sein leuchtend Dach“ mit Violin- und Klavierbegleitung, zweiter Gesang: „Lenz geläutert scherzt der Windhauch“, dritter Gesang (durch „fern auf dem Wasser, in sinkender Dämmerung, auf einer Harmonika [Violine con sord.] verklingende Töne eines Volksliedes“ eingeleitet): „Dunkelgrau, von Sternen selig“ (ein Satz von wunderbarer Melodik, Singstimme, Englischhorn,

*) Worpsweder Stimmungen von Franz Diederich. Verlag Georg Müller, München.

Violine und Klavier findet man hier ganz besonders glücklich mit einander verschmolzen).*) Ein ganz anderes Bild als der letztgenannte Satz zeigt der vierte und umfangreichste Gesang „Herbstfrühgang"; wie hier der Komponist kühn und neu den Sieg der Sonne über Nacht und Nebel mit den wenigen Instrumenten malt, das ist meisterhaft: eine stete Steigerung bis zu dem grandiosen Sonnendurchbruch: „Der Tag! Der Tag! Der Himmel ist befreit!" Eine Meisteraufgabe für Meistersänger! Ein kurzer „Epilog" (letzter Gesang):

> Ich liebe dich, du braunes Land!
> Um dich und deiner stillen Menschen willen
> lieb ich dich!

schliesst ergreifend-innig das Werk,**) das im Jahre 1904 auf dem Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. zur Aufführung gelangte und unter den Schöpfungen Paul Scheinpflugs die höchste Aufführungszahl aufweist, auch im Ausland (Amerika, Russland etc.) grosse Anerkennung gefunden hat.***)

---

*) Die drei ersten Gesänge sind auch in der Besetzung „Singstimme, Violine, Klavier" erschienen.

**) Eine kurze Analyse des Werkes findet der Leser in meinem Artikel „Eine vergessene Kunstgattung" (Neue Zeitschrift für Musik 1904 No. 20/21).

***) Wie grundverschieden oft die Meinungen über ein neugeartetes Werk lauten, das mag man aus folgenden Kritiken über „Worpswede" ersehen. Im Musikalischen Wochenblatt No. 17 (1904) heisst es: „— — Ein ganz ursprüngliches und poesievolles Werk hat Scheinpflug mit ‚Worpswede' geschaffen. — — Wie er besonders das Englische Horn in ‚Land der Einsamkeit' verwendet, ist die Tat eines berufenen Meisters — —". In der Dortmunder Zeitung vom 3. Mai 1904 lesen wir: „Worpswede, ein Tongedicht, das — — ‚Stimmungen aus Niedersachsen' in geradezu unvergleichlicher Weise schildert. — — Nie gehörte Harmonien, die mit einer bewunderungswürdigen, jedoch nirgends aufdringlich werdenden Kühnheit einander folgen und dabei ganz natürlich erscheinen, wechseln mit Klangeffekten, denen wir nirgends begegneten. — —" Dutzende ähnlicher Kritiken könnte ich dem Leser vorführen. Wie ganz anders lautet nun die Ansicht einer angesehenen Wiener Zeitung! (der Name tut nichts zur Sache — vielleicht hat sich der betreffende Referent inzwischen „gebessert" . . .) dort hören wir: „Wir haben sie an einem ausserordentlichen Abend des Quartetts Prill genossen, diese Verstimmungen aus Niedersachsen. — — Der Komponist mag ja dem strengen Ernst, der Schroffheit der Worpswede-Landschafter nachgeeifert haben: was ist aber dabei

Den ähnlichen Weg wandelt der Komponist in seinen „Zwei Gesängen für eine mittlere Singstimme, Violoncell und Klavier“ (op. 7).*) Auch hier ergibt sich die Mitwirkung eines zweiten Instrumentes und die Wahl des Violoncells aus der Dichtung, aus der Stimmung des Gedichtes. Im „Nachtgesang“ (op. 7 No. 1) finden wir wieder die warme Melodik, wie wir sie z. B. aus dem dritten Gesange in „Worpswede“ kennen, eine warmblütige, gesunde Melodik mit einem eigenen, nur Scheinpflug zugehörigen Stempel, mit dem Ich-Zug. Der zweite Gesang „Traumklänge (Eine Serenade)“ mit seiner reizvollen, pikanten una corda-Klavierbegleitung und der con sordino-Kantilene des Violoncells ist von entzückender Wirkung.**)

Wenden wir uns den Instrumentalwerken des Tondichters zu. Eines grossen Erfolges hatte sich gleich bei seiner Erstaufführung auf dem Tonkünstlerfest in Basel (1903 — Ausführende: Ed. Reuss [Klavier], H. Petri [Violine], A. Spitzner [Viola], G. Wille [Cello]) Scheinpflugs Klavierquartett in E dur (op. 4)***) zu erfreuen. (Erstaufführung in Berlin im selben Jahre durch das Dessau-Quartett.) Dem Werke sind vom Komponisten als Motto, als Leitmotiv, als Inhalt die Verse Richard Dehmels beigegeben:

---

für Musik herausgekommen! Dass ‚Zigarrenasche und Sägespäne, mit Scheidewasser angefeuchtet, nicht gut als Gericht zu servieren seien‘, war schon die Meinung Liszts. Scheinpflug tut dem schmackhaften Gerichte noch eine Hand voll Torferde hinzu. Bescheidene lyrische Brocken, darunter das markanteste Berliozschen Ursprungs, schwimmen in einer Pfütze von Dissonanzen oder — um in Worpswede-Stimmung zu bleiben — versinken in einem Moor von Missklängen. Die Geige gibt, soweit sie nicht zu gereizten Meinungsäusserungen über das ‚braune stille Land‘ genötigt ist, ängstliche, langausgehaltene hohe Töne von sich. Trübselig fällt ihr das Englischhorn in die Rede; es ist das spezifische Instrument der Heide und muss blasen, dazu ist es da. Beiden Gefährten gegenüber ist das Klavier im Vorteil; es lässt wenigstens die Vermutung offen, nicht gestimmt worden zu sein. Aber die arme Singstimme! Gehörte sie doch nur einem der „stillen“, der ganz stillen Menschen von Worpswede. — — —“(!)

*) Heinrichshofen, Magdeburg.

**) op. 7 No. 2 ist auch in rein instrumentaler Bearbeitung für „Violoncell und Klavier“ im Druck erschienen.

***) Ries & Erler, Berlin.

Raum! Raum! brich Bahnen wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
Dass nicht bloss eine Sonne lacht;
Das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewusst;
Zehntausend Sterne, aller Enden,
Zehntausend Sonnen stehn und spenden
Uns ihre Strahlen in die Brust!

Im ersten Satze (Allegro — mit Feuer und Leidenschaft") finden wir den unbändigen Lebensdrang dargestellt, den Ausruf: „Raum! Raum! brich Bahnen wilde Brust!" in kongenialen Tönen wiedergegeben. Trauer, Sehnsucht, wildester Schmerz und endlich tröstende Ruhe bilden den Hauptinhalt des zweiten Satzes („Düster und schwer"). Der dritte Satz bringt ein wild und fröhlich in ungezähmter Rhythmik dahinstürmendes „Scherzo fantastique" in D dur (— ein D dur-Scherzo in einem E dur-Quartett, schon diese blosse Notiz dürfte einem am Alten hangenden musicus „fantastisch" erscheinen). Mit einem wilden Schmerzensruf wird das Finale eingeleitet, bald jedoch verscheucht ein Sonnenstrahl die elegische Stimmung, Mut, Lebenskraft, das Lebenwollen kehrt zurück und „mit feurigem Schwunge" setzt das Haupthema ein, „glanzvoll" findet das Werk seinen Abschluss.*) Vortrefflich ist die Schreibweise in diesem Quartett, jedem Instrument ist ein hoher Anteil an der Rede zugefallen, leere Ausfüllungsnoten finden sich nirgends. Scheinpflug sagt an einer Stelle in seinen Briefen: „Einen grossen Vorteil bot mir das Studium fast sämtlicher klassischer Kammermusik und der bedeutendsten der modernen Zeit bis hinauf zu Sindings E moll-Quintett. Ich erlangte eine grosse Fertigkeit diese Werke in partitura auf dem Klavier zu spielen, von den sonstigen unerschöpflichen Vorteilen für die eigene Kompositionstechnik ganz zu schweigen." Die Resultate des eifrigen Kammermusikstudiums und der jahrelangen Mitwirkung in Streichquartett-Vereinigungen stellen sich uns in des Tondichters Klavierquartett als bedeutend dar.

---

*) Eine Analyse brachte ich in No. 46 des Jahrgs. 1903 der Allgemeinen Musikzeitung.

Die ernst schaffenden Komponisten der Jetztzeit pflegen vorwiegend nur das in Töne zu bannen, was sie selbst erlebt haben. „Nur, wenn ich erlebe, tondichte ich", sagt Gustav Mahler einmal. Das „Erleben" eines neudenkenden, neuschaffenden, eigene Pfade suchenden und findenden Komponisten ist nun fast stets ein schmerzgesegnetes. Jauchzendes Hoffen, Enttäuschung, Widersacher, Kampf und Erschöpfung — so lauten die Kapitelüberschriften in fast jeder Biographie eines modernen, anderes bringenden Tondichters. Den leidvollen Lebensgang, die eigene Biographie in Tönen erklingen zu lassen, dieser Aufgabe widmen sich unsere Komponisten mit besonderer Liebe. Ich erinnere nur kurz an „Tod und Verklärung" und „Heldenleben" von Richard Strauss, an Nicodés „Gloria", an Friedr. Kloses „Das Leben ein Traum" (am Kopfe der Partitur vermerkt der Komponist: „wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muss sein Herz selber zum Schreibzeug machen"), an Charpentiers „Le vie du poète", Robert Wiemanns „Erdenwallen", Gleitz' „Per aspera ad astra" etc. — auch Scheinpflugs schon erwähntes Klavierquartett gehört in die Rubrik „Lebenssang". In fast allen diesen Fällen stellt sich das Programm der selbsterlebten Tonschöpfungen in der Hauptlinie so dar, wie ich oben vermerkte: stürmischer Jugendmut, Traum von grossen Siegen, Widerstand seitens der zopfigen Welt, Kampf gegen die Philister, Resignation oder Tod. Scheinpflugs hervorragende Schöpfung „Frühling" — Tondichtung für grosses Orchester — op. 8*) ist ebenfalls ein Spiegelbild des eigenen Lebens, des eigenen Leidens. „Ein Kampf- und Lebenslied" — diesen Untertitel gibt der Komponist selber seinem Werke, das sich in einem vor uns entrollt, jedoch sechs klar begrenzte Abschnitte zeigt. Der erste Abschnitt trägt die Überschrift: „Winterwelt, ihre Sehnsucht, ihre Not". Gleich die ersten Seiten der Partitur zeigen den neue Bahnen wandelnden Tondichter. Kühnheit und Eigenheit fesseln in jedem Takte dieses Abschnittes. Eine derartige dramatische Verwertung langer Quintenfolgen, wie wir sie hier finden, dürfte bisher noch nicht dagewesen

*) Simrock, Berlin.

sein. An Akkorden, die man in keiner Harmonielehre findet, gebricht es ebenfalls nicht. So erblicken wir z. B. auf Seite 4 der Partitur die pianissimo ausgehaltene Harmonie $D_1$ D A d (Saiten), darüber $d^1$ $a^1$ $b^1$ $f^2$ $b^2$ (Hörner con sord. und Holzbläser) und hoch oben zu allem diesen das dreigestrichene h der Solo-Violine, einige Takte weiter treffen wir den verwandt gestalteten Zusammenklang $D_1$ D A d (Saiten) $f^2$ $c^3$ $f^3$ (Flöten) $fis^3$ $fis^4$ (zwei Soloviolinen) — und doch, wie natürlich, durchaus nicht ungeheuerlich oder gesucht klingen diese Tonverbindungen, die befremdlichen Harmonien stehen eben am rechten Flecke, sie sind motiviert und geschickt eingeführt: vieles oder alles ist erlaubt, wenn es am rechten Orte von sicherer Hand gebracht wird. Die Kehrseite, ein sonniger, höchsten Wohllautes voller Satz, „Ein Frühlingstraum" betitelt, bildet den zweiten Abschnitt des Werkes. Dritter Satz: „Erwachen und kämpfen (. . . und es geht ein Wind und ihr wisst nicht von wannen er kommt!)." Vierter Abschnitt: „Der Sieger. — Frühlingsland" — der erste Teil bringt einen glanzvollen, schwungvollen Hymnus, der zweite Teil trägt Scherzo-Charakter. Fünfter Abschnitt: „Frühlings- und Werdenächte" (ein sehr ausdrucksvoller, gesangreicher Satz mit mächtiger Steigerung). Sechster und letzter Abschnitt: „Der Sonne entgegen!" (jubelnder und brausender, stolzsieghafter Abschluss). Näher auf das Werk hier einzugehen, verbietet mir der Mangel an Raum, ich verweise den mehr wissen wollenden Leser auf meinen „Führer"*) durch Scheinpflugs „Frühling". Das die verschiedensten Stimmungen zum Ausdruck bringende Werk wahrt den Einheitszug: die Kunst, ein und dasselbe Motiv durch Umbildung in mannigfaltigster Weise zu verwerten, steht dem Schöpfer des „Frühling" in hohem Masse zu Gebote. Auch die Instrumentation ist hervorragend, an neuen Klangoffenbarungen fehlt es nicht. Die Orchesterbesetzung ist folgende: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 1 D-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 1 Bassklarinette, 2 Fagotte, Contrafagott, 6 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Becken, grosse

*) Simrock, Berlin.

Trommel, Tamtam, Castagnetten, 2 Glockenspiele 2 Harfen und Streichinstrumente. Am 13. Febr. 1906 fand in Bremen durch das dortige Philharmonische Orchester unter Leitung Prof. Karl Panzners die Uraufführung des „Kampf- und Lebensliedes“ P. Scheinpflugs statt. Der Erfolg war gewaltig. Wenige Tage darauf dirigierte der Autor selbst eine zweite Aufführung seines Werkes.

Mit der Anführung dieses jugendgeschwellten, packenden Orchesterwerkes ist die Liste der veröffentlichten Kompositionen unseres Tondichters nunmehr vollständig wiedergegeben. Im Druck befinden sich „Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier“ (op. 9).*) In diesen Liedern ist die Klavierbegleitung durchgehends einheitlich gestaltet, d. h. auf den Hauptton des Gedichts gestimmt, und auf besondere Tonmalerei, auf ein Hervorheben und Charakterisieren dieses und jenes Wortes vermittelst des Klaviers Verzicht geleistet. Zumeist haben wir es hier mit zarten, innigen, träumerischen, im Gesangs- und Klavierpart ohne Schwierigkeiten sich präsentierenden Gebilden zu tun. Als besonders innig empfunden nenne ich: „Wie sangen die Vögel so süss“ und „An die Natur“, einen reizvollen Ton finden wir in „Im Felde“, „Februarschnee“ und „Regenhusch im Frühjahr“; grandios wirkt der Gesang „Weihe“! Im Manuskript (op. 10) liegen fast beendet vor die beiden Kompositionen „Selige Nächte!“ (für vierstimmigen Männerchor, Doppelquartett und Solovioline) und „Der Eidervogel“ (eine vierstimmige Ballade für Männerchor).

Einiges über den äusseren Verlauf des Lebens unseres Tondichters zu erfahren, wird den Leser interessieren. Paul Scheinpflug ist am 10. September 1875 in Loschwitz bei Dresden, jenem durch Schiller und seinen Don Carlos geweihten Orte, geboren. Die Knaben- und Jugendjahre waren nicht sonderlich durch Sonnenstrahlen erhellt, äusseres und inneres Leid vereinten sich. Früh erwachte in dem Knaben die Liebe zur Musik, eine billige Weihnachts-Geige bedeutete ihm sein höchstes Gut. Mit Unterstützung einiger Wohlgesinnter (die Eltern waren schon früh gestorben)

*) Simrock, Berlin.

und im Besitze eines Stipendiums wurde es dem Jüngling ermöglicht, auf dem Königl. Konservatorium in Dresden Studien zu treiben. „Nicht nur Musik wurde nun studiert, auch alle Allgemeinbildung zu ergänzen gesucht und zwar mit zäher Energie“ — so erzählt Scheinpflug selbst. Draeseke und Braunroth waren seine Unterweiser in der Kompositionskunst. „Wie es unausbleiblich ist zwischen einer leidenschaftlichen Natur und einem strengen Theoretiker: der Kampf der Kräfte gegen „Ketten“ beginnt und die Katastrophe ist unausbleiblich“ — mit diesen Worten erklärt Scheinpflug den nicht in vollster Harmonie verlaufenen Abschluss seiner Dresdener Studien und berichtet weiter; „Nun begann die Wanderung in die Welt, in dies herrliche ‚Draussen‘, das mich mit tausend Armen lockte und mit seinen rauschenden Harmonien berauschte!“ Scheinpflug, der die Violine und das Klavier gleichvortrefflich beherrscht, nahm dann eine Stellung in dem Hausquartett eines russischen Fürsten in Daszew (Gouvernement Kiew) an. „Hier verlebte ich mit die schönste Zeit meines Lebens (1897—98). Inmitten herrlicher, eigenartiger Natur, die ich fanatisch lieben lernte, bei Mutter Erde, kam Ruhe und Sammlung in mich“ — berichtet der Tondichter. Eine Klaviersonate „Héroique“ wurde komponiert, in Ton und Anlage noch zwischen Schumann und Wagner schwankend, Lieder in der Farbe „Brahms“ entstanden usw. Dann, nach ausgedehnten Wanderungen durch Rumänien, Bukowina, Ungarn etc. ging es zurück nach dem deutschen Boden. In Bremen wurde Halt gemacht. Hier fand Scheinpflug im Städtischen Orchester eine Stellung als Konzertmeister und stellvertretender Dirigent, welche er augenblicklich noch inne hat. Daneben wirkt er als Mitglied (Violine) des dortigen Philharmonischen Streichquartetts. In der kunstsinnigen Hansastadt weiss man den Tondichter sehr zu schätzen und fördernd seinem Schaffen zu begegnen. Über kurz oder lang dürfte sich Scheinpflug neben der Kompositition aber wohl ganz der Dirigententätigkeit widmen, seine bisherigen Erfolge als Dirigent und Chorleiter weisen ihm diesen, von unseren heutigen Komponisten (Strauss, Mahler, Blech, Weingartner etc.) vielbeschrittenen Weg.

Was uns Paul Scheinpflug in Zukunft noch bringen wird, was er Neues, Grosses und Grösseres ersinnen wird — wer vermag eine Mutmassung hierüber auszusprechen? Wohin ihn die Segel seines Geistes in Zukunft tragen werden, vermöchte der Tondichter selbst nicht zu sagen. Was uns jedoch Scheinpflug schon bis zur jetzigen Stunde geboten hat, ist des Aufzeichnens auf der Ehrentafel der Musik in hohem Masse wert — — nicht gar viele Namen kommen der Bedeutsamkeit des Namens Paul Scheinpflug gleich.

Phot. Atelier Elisabeth, München.

Julius Weismann.

# Julius Weismann

(geb. zu Freiburg i. Br. am 26. Dezember 1879).

# Julius Weismann

von

**Dr. Wolfgang A. Thomas.**

Wo wir geboren, unter den hellen glänzenden Gestirnen des Südens oder dem verhängten Himmel unseres geliebten Deutschland, im milderen Süddeutschland oder im rauheren Norden, das wird immer unsere Eigenart mächtig beeinflussen. Wir beobachten, wie sehr sich in der Kunst- und Musikgeschichte Ton und Weise des Süddeutschen von der Art des Norddeutschen unterscheiden. Der Begriff „süddeutsch" umfasst in diesem Sinne auch den deutschen Österreicher. In der Musik sind uns auch Haydn, Mozart, Schubert, alle Deutsche.

Julius Weismann ist seinem ganzen Wesen nach Süddeutscher.

Die Familie Weismann stammt aus Österreich. Der Vater des Komponisten, der berühmte Zoologe August Weismann, ist freilich in Frankfurt am Main (1834) geboren. Schon im Anfang der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts kam dieser als Universitätslehrer nach Freiburg im Breisgau. Dort entsprossten seiner Ehe mit Mary Gruber, einer Tochter aus der hochangesehenen Familie Gruber aus Lindau, welche den bedeutenden Handelskreisen Genuas angehört, nacheinander vier Töchter. Im Jahre 1879 beschenkte Frau Mary ihren Gatten am 2. Weihnachtsfeiertage (26. Dezember) mit einem Knaben; dieser erhielt den Taufnamen Julius.

Julius Weismann hat wie so viele andere echte Musiker schon in jenen märchenhaften Kindheitstagen, aus denen alle Eltern von ihren Kleinen lustige Geschichtchen erzählen können, seine Liebe zur Musik zu erkennen gegeben. Im Hause Weismann wurde sehr

viel musiziert. Allsonntäglich wurde Kammermusik gemacht. Herr und Frau Weismann waren selbst am Klavier mittätig. Da man sich natürlich vorwiegend in den Bahnen Haydns, Mozarts, Beethovens, kurz der klassischen Musik hielt, so nahmen die guten, alten Traditionen dadurch bald einen Platz in der jugendlichen Seele ein.

Im selben Jahre (1886) als der Knabe seinen ersten tiefen Schmerz durch den Verlust der Mutter erfuhr, nahm der erste förmliche Unterricht in der Musik, und zwar im Klavierspiel seinen Anfang. Nicht lange nachher, etwa nach 2 Jahren, ging dann der Unterricht in der Harmonielehre dem Klavierunterricht parallel. Diese ersten musikalischen Unterweisungen erteilte E. H. Seyffardt (geb. 1859), der damals Leiter des Chorvereins Liedertafel in Freiburg war. Seyffardt ging später als Professor an das königl. Konservatorium nach Stuttgart, von wo sich sein Ruf als tüchtiger Komponist, namentlich von Chorwerken, weit verbreitete. Weismann schätzt die grundlegenden Unterweisungen Seyffardts in der Harmonielehre noch heute als fruchtbringend.

Der Knabe sollte nun natürlich auch die übliche Schulbildung erhalten und wurde Schüler des Bertholdgymnasiums in Freiburg. Der Besuch dieser Anstalt dauerte indes nur wenige Jahre. Schon in der Untertertia nötigte eine heftige Erkrankung den Knaben, die Anstalt zu verlassen. Diesem Umstande hat Weismann einen Vorzug vor vielen anderen schaffenden Musikern zu verdanken. Von jetzt ab wurde er nämlich seinem ausgesprochenen Ziele zugeführt und völlig zum Komponisten erzogen. Im Jahre 1891, also bereits im Alter von 12 Jahren wurde Weismann der Münchener königl. Musikschule als Zögling übergeben. Dort waren Josef Rheinberger (gest. 1901) und Hans Bussmeyer (geb. 1853, jüngerer Bruder des in Amerika weilenden Pianisten Hugo Bussmeyer) seine Lehrer Unter der Aufsicht Bussmeyers wurde das Klavierspiel wenigstens nicht vernachlässigt. Die Hauptsache aber waren die Kontrapunktstudien, welche der junge Musikschüler bei dem sowohl als Theorielehrer wie als Komponist gleich hochgeschätzten Rheinberger machte. Nach einjährigem

Studium in München kehrte Weismann nach Freiburg zurück und begab sich zu weiterer Vervollkommnung im Klavierspiel in die Lehre Hermann Dimmlers. Dimmler, ein ausgezeichneter Musiker, der mit Liszt in freundschaftlichen Beziehungen stand, leitete seiner Zeit den Freiburger Philharmonischen Verein, welcher grössere Chorwerke zur Aufführung brachte. Wendelin Weissheimer teilt in seinem Buche „Erlebnisse mit Wagner, Liszt und anderen Zeitgenossen" das Faksimile eines Briefes von Liszt mit, in welchem dieser schreibt „Im Sommer 81, habe ich Freund Dimmler versprochen, seiner Aufführung des Christus-Oratoriums in Freiburg (Breisgau) beizuwohnen". Dimmler, der namentlich ein vorzüglicher Beethovenspieler war, übte wie auf alle seine begabteren Schüler, so auch auf Weismann einen nachdrücklichen Einfluss aus. Er führte seinen Schüler durch häufiges Vorspielen von Bach und Beethoven in die klassische Art und Komposition ein.

Dass sich der heranwachsende Jüngling von frühen Jahren an eifrig im Komponieren übte, versteht sich. Dabei gaben dann begreiflicherweise zu allererst die Klassiker die Vorbilder und Ideale ab, welchen der angehende Komponist nachzueifern suchte, wobei dann die üblichen humoristischen, unbewussten Anklänge nicht fehlten. Wenn Weismann während eines zweijährigen Aufenthaltes in Lausanne in der Schweiz, wo er hauptsächlich zur Erlernung der französischen Sprache weilte auch keinerlei Klavier- oder Theorieunterricht nahm, so lässt sich doch denken, dass eine grosse Reihe von Kompositionen versucht und vollendet wurde, von denen der Urheber einstweilen nichts der Veröffentlichung für wert erachtete.

Nach Beendigung des Schweizer Aufenthaltes trat Weismann in die Meisterschule von Heinrich von Herzogenberg an der Berliner Hochschule für Musik ein; wo er für die Dauer eines Jahres verblieb (1898—99). Herzogenberg, der ja zu dem Kreis der Berliner Akademie zählt, war auch seinerseits von den strengen Prinzipien der älteren Theoretiker durchdrungen. So kam es, dass Weismann, wenn er auch individuell die erwünschte Freiheit der Bewegung vermisste, seinen Sinn für Formen und Architektur in der Tonkunst er-

weckt und verschärft fand. Seine letzte Vervollkommnung und seine eigentliche Erziehung zum selbständigen Künstler verdankt Weismann Prof. Ludwig Thuille. Bei Thuille, der als Lehrer an der königl. Bayrischen Akademie der Tonkunst wirkte*) und sich durch Opern, Kammermusik und viele andere Kompositionen einen glänzenden Ruf erworben, machte Weismann noch einen dreijährigen Privatkursus durch, während dessen er sich mit Kontrapunktstudien und Instrumentationslehre befasste und im Dirigieren übte.

Nachdem Weismann seine Studien völlig abgeschlossen hatte, verblieb er vorerst noch in München; bis zum Jahre 1905. In diesem Jahre siedelte er von dort nach seiner Vaterstadt Freiburg über.

Mit dem Jahre 1899 beginnt die Serie der veröffentlichten Werke. Und zwar widmete sich der Künstler in den ersten Jahren, da er vor die breitere Öffentlichkeit trat, vornehmlich der Liedkomposition. Es liegt bis heute schon die stattliche Anzahl von 61 gedruckten Liedern vor. Würde man die ungedruckten hinzuzählen, so käme ungefähr das dreifache heraus. Im Verfolg seiner Kompositionstätigkeit wendete sich Weismann der Kammermusik und grösseren Chorwerken mit Orchester zu, ohne aber dem Klavierliede je ganz untreu zu werden. Manuskript blieben von den Kammermusikwerken einstweilen ein Klavierquartett und eine Cellosonate. Ein Streichquartett ist als op. 14 bei Rahter in Leipzig erschienen, der gleichzeitig fünf neuere Lieder (op. 16) und vier Klavierstücke (op. 17) verlegt hat. An Chorwerken erschienen: Zwei gemischte Chöre mit Begleitung des Orchesters, Schnitterlied und Hymnus an den Mond, als op. 10 bei Dr. Heinr. Lewy in München, von denen der erste Fritz Steinbach, der zweite dem Vater des Komponisten gewidmet ist. Op. 11 erschien als Huldigung an den verehrten Lehrmeister Ludwig Thuille; es ist die Symphonische Dichtung für gemischten Chor und grosses Orchester nach dem Gedichte „Über einem Grabe“ von Conrad Ferdinand Meyer.

---

*) Am 5. Februar 1907 kam die betrübende Nachricht vom Tode des Meisters, von dem wir noch viel Bedeutendes hätten erwarten dürfen.

Das Werk gab Rob. Forberg in Leipzig heraus. Im selben Verlage erschien auch op. 12, das Werk, welches Weismann recht eigentlich erst der grossen musikalischen Welt, auch jenseits der Meere, bekannt gemacht hat: Fingerhütchen, Märchenballade nach C. F. Meyers gleichnamiger Dichtung, für Bassbariton, vier Frauenstimmen und Orchester. Die Komposition, welche beiläufig Prof. Max Schillings zugeeignet ist, wurde auf dem 41. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikervereins, welches im Jahre 1905 vom 31. Mai bis 5. Juni in Graz stattfand, unter allgemeinem Beifall aufgeführt. Dr. Ernst Descey (Graz) schrieb über das Werk in seinem Bericht über das Tonkünstlerfest an die „Musik“ (Heft 20 des IV. Jahrgangs S. 139): „In die Herzensnähe aller kam Julius Weismann mit seiner reizenden Märchenballade ‚Fingerhütchen‘. Der Komponist bewies, dass man sehr gut moderner Musiker sein und doch einen einfachen, klaren melodischen Satz schreiben kann, dass noch mehr als harmonische Finessen die Erfindung von Themen wiegt, die — welches Wunder der Zeit! — leicht nachzupfeifen sind, ohne dass sie banal seien“. Der Berichterstatter findet dann, dass man von dem Schöpfer der Märchenballade sich wohl noch einmal einer echten, komischen Oper versehen könne, eine Erwartung, die der Verfasser in seiner Besprechung der Freiburger Aufführung der Märchenballade unabhängig von Descey ebenfalls ausgesprochen hat. Die Ballade machte ihren Weg durch die grösseren und kleineren Städte u. a. Frankfurt a. M., München, Wien, Köln, und auch über die grossen Wasser nach Amerika (New York). Der Herausgabe harren nunmehr drei Balladen („Der Kaiser und das Fräulein“. „Der Knabe im Moor“ und „Einsiedel“) für Bariton mit Orchesterbegleitung und zwei Männerchöre („Das Strandkloster“ und die Ballade: „Der Rappe des Komthur“) ebenfalls mit Orchester sowie eine Symphonie, H moll, für grosses Orchester.

Der Charakter der Weismannschen Musik offenbart sich natürlich schon in seinen Liedern. Das Hervorstechendste ist überall ein echt volkstümlicher Zug. Nicht etwa, dass Weismann planmässig viele Volkslieder geschrieben; ja ich würde gerade in dem Liede

„Das Scheiden, ach das Scheiden", op. 5, V, den Volkston nicht gerade aussergewöhnlich getroffen finden. Aber die Weismannsche Melodie hat das Volksartige zur Grundeigenschaft. Dies Volksmässige unterscheidet sich indessen von der Volkstümlichkeit der Brahmsschen Melodie. Letzteren zog der versteckt wehmütige Ton des Volksliedes stark an, weil er ihm selber eigen war. Weismann trifft mehr die freudige Note des Volksliedes; überall breitet sich ein Sonnenstrahl aus. Die Leichtigkeit und Beweglichkeit der Weismannschen Melodie, erlaubt ihm auch ein erfolgreiches Eindringen in die Eigenschaften anderer Völker, deren Stimmungen er auch zu erraten weiss. Hier wäre auf folgende Lieder hinzuweisen: Die Rose (nach einem italienischen Volkslied von H. Leuthold), sodann acht toskanische Lieder (op. 3) von Gregorovius, Spanisches Volkslied von Heyse, Grabhügel (aus der Frithjofsage), beide letzteren aus op. 4, Chanson romande von Jaques Dalcroze (op. 5, VI) und „Wenn lichter Mondenschein" von Gabriele d'Annunzio (op. 7, IV). In diesen Liedern handelt es sich dem Komponisten meist nicht so ausgesprochen darum, den nichtdeutschen Tonfall zu treffen, wie ihn Chanson romande in der Tat wiedergibt. Bei diesem Liedchen hat man ausnahmsweise einmal nicht über deutsche Plumpheit zu klagen. Weismann eröffnet uns da endlich einmal die Hoffnung, dass die Zeit kommen wird, wo wir die Romanen, speziell unsere westlichen Nachbarn, die Franzosen, nicht mehr um ihren Geschmack und ihre Leichtigkeit zu beneiden brauchen.

Der erwähnte volkstümliche Zug nun schliesst eine gewisse Kindlichkeit ein. Und wir begegnen wirklich bei Weismann auf Schritt und Tritt den offenen, treuen Augen eines unraffinierten, echten Menschenkindes im Goetheschen Sinne. Selbstverständlich ist ein inniger Zusammenhang mit der Natur vorhanden. Die Perle des Breisgaus, Freiburg, wo Weismanns Wiege stand, hat mit ihrer unvergleichlichen Umgebung früh den Knaben mit dem Sinn für Naturschönheiten begabt. Aber auch am Wasser ist der Künstler heimisch. In dem stillen Schachen am Bodensee baute er sich ein lauschiges Sommerheim. Da versteht man denn so tiefempfundene Lieder wie jenes „Schwarzschattende

Kastanie“ (op. 17) nach Conrad Ferdinand Meyer, mit ihrer dunklen Melodie. Wiederum auch die Höhen hat Weismann oft besucht, etwa 300 Berge mag er erstiegen haben, und lange war Sils Maria, Nietzsches Sitz, sein Sommeraufenthalt. Die Natur des Komponisten, seine Weise entstammt jedoch den milden Geländen des badischen Oberlandes. Da schimmern nicht eisige Kuppen und Zacken, sondern die linden Höhen des Schwarzwaldes blauen hinein (vgl. Kindersehnsucht, op. 13, III).

Wie die Liebe von solch aufrichtigem Wesen behandelt wird, lässt sich leicht erraten. Die acht toskanischen Lieder (op. 3), welche der Liebe gesungen sind, geben darüber Aufschluss. Leben und Lieder stimmen übrigens in harmonisch schönem Einklang zusammen: Weismann lebt in glücklicher Ehe mit Frau Anna, geborenen Hecker, welcher die Lieder zugeeignet sind. Da Frau Anna bereits mit einem Knäblein gesegnet wurde, dürfen wir wohl bald auf ein paar herzige Kinderlieder gefasst sein — letzteres ist keine blosse Vermutung. Aus all diesen Liedern des Herzens spricht überall schlichteste Innigkeit.

Damit soll indes durchaus nicht behauptet sein, dass Weismann bei der betonten schlichten Herzlichkeit die Tiefe abgehe. Im Gegenteil hier spricht tiefe Empfindung, jene wahre, ungekünstelte Empfindung, die zu grösseren Hoffnungen berechtigt. Nicht jene Empfindsamkeit, welche in jeder Note sich zu erschöpfen droht. Gerade solches ist Weismann verhasst und liegt ihm glücklicherweise ganz fern. Seine Empfindung ist gesund und gut. Er zersplittert seine Sätze nicht durch Überempfindlichkeit, sondern spart Leben und Kraft einer Phrase, um weite, schwunghafte Linien zu bilden. Er beherrscht mit anderen Worten seine Empfindung, steht nicht unter ihrem Einfluss. Und hierin liegt eine wichtige Übereinstimmung mit der Volksempfindung. Das Volk singt seine Lieder nicht unter dem unmittelbaren Einfluss der noch herrschenden Empfindung, nicht die Trauer oder Lust, die noch unter Tränen schluchzt, lockt Lieder hervor, sondern die überwundene, in der Erinnerung geläuterte Wehmut und Freude verklären sich in Tönen. So adelt auch die Weismann-

sche Weise die natürliche Empfindung; die laute Freude verschönt sich im Lied, und wo der Schmerz eingreift, da wird er so innig behandelt, dass die leidende Seele damit ausgesöhnt wird. Das sprechendste Beispiel bietet für letzteres die Symphonische Dichtung „Über einem Grabe".

Fast zu erwarten ist es, dass wir bei der geschilderten Seelendisposition auch häufig auf Regungen des Humors stossen. Er kommt in verschiedenen Ausdeutungen vor, als lustiger Scherz z. B. in dem „Scherzo" (op. VI, 5) nach Bierbaum und als feine Ironie in der Nummer: „Das Mädchen am Teiche singt" (op. 16, V, ebenfalls nach Bierbaum). Als weitere poetische Reproduktion der Welt begegnet uns dann eine hübsche Vertonung des Märchens. Nicht nur spielen in den Liedern Märchenfiguren öfter eine Rolle (z. B. Schneewittchen op. 6, X), sondern op. 12 ist jene grössere freundliche Märchenballade, von der schon die Rede war. Das „Fingerhütchen", ein buckliger Korbflechter, (durch ein Thema im Volkston, „Gemächlich", gekennzeichnet) schleppt sich von der Arbeit müde heim (Motiv 2) und hört, während er sich unterwegs ausruht, den abgebrochenen Gesang der Elfen (Sopran Motiv 3a), welchen er vervollständigt (Bariton Motiv 3b). Die Elfen glätten ihm zum Dank fürs „Einhelfen", den Höcker (Motive 5—7). Der Tag bricht an, Schafe und Kühe weiden um Fingerhütchen herum (Pastorales Motiv 8, Sehr ruhig). Fingerhütchen, der Geschehnisse der Nacht sich allmählich erinnernd, kommen Zweifel, ob er den Buckel auch wirklich verlor (Motiv 9, zögernd). Da er wahrhaftig ohne die schlimme Zier ist, eilt er jauchzend und flink heim (Motiv 10, Sehr schnell), den Dank an die lieben Elflein nicht vergessend (Nachklänge von Motiv 1 u. 3). (Vgl. Die Besprechung des Fingerhütchen vom Komponisten in „Musik" Heft 17, Jahrg. IV.)

Gerade die humoristische Ader befähigt den Komponisten, ein knappes Scherzo zu schreiben (vgl. Klavierquartett, Streichquartett und Symphonie!). Die echten Scherzi sind sonst die schwache Seite unserer modernen Tonsetzer. Das Weismannsche Scherzo, welches durchaus den rechten Scherzando-Charakter hat, entbehrt obenein jener weichen Gemütslinie nicht, die keines-

wegs nur das sog. Trio ziert, sondern auch das eigentliche Scherzo, und welche ein Scherzo erst vollendet.

Der reichen Empfindung gesellt sich nun, namentlich in den neueren Kompositionen, grössere Energie des Ausdrucks. So speziell in der neuen Ballade „Einsiedel", die mit bedeutender Geschlossenheit des Ausdrucks auftritt. Hierher gehört aber auch schon das Hugenottenlied und der Gesang „Alte Schweizer", beide nach C. F. Meyer, op. 15, II und III. Überhaupt fehlt es nicht an jener flotten Frische, die das Zeichen triebkräftiger Zukunft ist. Da muss bemerkt werden, dass Weismann niemals eine Epoche jenes blindwütigen Sturmes und Dranges durchzumachen hatte, welche fast allen jungen Talenten bevorsteht. Von klaren, einfachen Anfängen entwickelte sich erst allmählich ein grösserer Reichtum der Mittel und des Ausdrucks. Darum liegen dem Künstler z. B. auch rhythmische und harmonische Spitzfindigkeiten völlig fern. Alles baut sich höchst einfach auf und wird nur aus inneren Gründen modifiziert. Weismann kann also, was die raffinierte Ausgestaltung, die ungesunde Würze, angeht, nicht zu den Modernen gerechnet werden. Gleichwohl ermüdet er nicht etwa durch ewige Geradlinigkeit. Er weicht ihr gerne durch lieblich und geschmeidig geführte Figuration aus. In dem neuen Männerchor wird der Triumph des Geistes über das Fleisch, der sich im Gedicht dadurch ausspricht, dass die Klosterbrüder sogar mit abgehauenen Köpfen ihr Deo gloria noch fortsingen, musikalisch durch eine herbe Wendung nach C dur ausgedrückt, wobei der Chor die Litanei als Begleitung zu dem eintönigen Deo gloria der Geköpften weitersingt. Die feineren Satzkünste sind dem Künstler natürlich gründlich geläufig, die einer Komposition stets eine gewisse vertiefte Perspektive verleihen. Die Triole scheint Weismann als Ausdrucksmittel nahe zu liegen; sie ist ihm das, was anderen die Synkope ist; sie hat ja auch immer etwas Inkommensurables. Auch Wechsel der Taktarten spielt im Weismannschen Satz eine Rolle, wie das aus dem Streichquartett und der Symphonie zu belegen wäre. Dem beständigen, unruhigen Modulieren ist Weismann abhold. Zwar wirkte die Münchener Komponistenschule

in dem Klavierquartett und den beiden Chören op. 10 mit ihrer Vorliebe für etwas schwüle Harmonik nach. Weismann hat aber die Zeichen seiner musikalischen Herkunft neuerdings völlig ausgemerzt. In den neueren Werken, besonders den vier Klavierstücken op. 17, dem Streichquartett op. 14 und vor allem der Symphonie, kommt sein ureigenes Individuell zu unverfälschter Aussprache.

Bei den frühesten Liedern eines Künstlers darf man keine allzu strengen Schlüsse von den gewählten Texten auf das Naturell des Komponisten machen. Unter den Dichtern, die Weismann musikalisch behandelte, gibt es aber offenbar mit Vorliebe bedachte. So Goethe, Bierbaum und Martin Greif. Auch der badische Dichter Vierordt wäre zu nennen (nach ihm: Kindersehnsucht und Das Kornschiffchen aus op. 13 bezw. 16). Wenn Gregorovius mit seinen acht (toskanischen) Liedern auftritt, so möchte ich das weniger als typisch für den Komponisten, denn als vorübergehende Liebhaberei auffassen. Die Behandlung von Goethe, Bierbaum und Greif scheint dagegen von grösserer Bedeutung. Der heitere, echt menschliche Ton Goethes musste auch Weismann locken. Wir finden da das auch von Hugo Wolf komponierte zierliche „Gleich und Gleich", das herzinnige „Elfenliedchen" und „Nähe des Geliebten". Die ungemein biegsame und klingende Reimkunst eines Bierbaum hat es schon vielen angetan. Weismann fühlte sich durch neun Bierbaumsche Gedichte zur Komposition angeregt. Darunter befindet sich das reizende „Der Vogel", welches mit ausserordentlich schönem Ausdruck vertont ist. Martin Greif gehört zu den selten komponierten Dichtern. Sprache und Bilder haben bei ihm viel Weiches und Vertrauliches, Eigenschaften, die Weismann sympathisch entgegenkamen. Nicht von jener bei den älteren Romantikern (z. B. Eichendorff) so typischen versunkenen Verlorenheit ist dabei die Rede, auch nicht um das grüblerische Sinnen des philosophisch gewordenen Deutschen des 19. Jahrhunderts handelt es sich, sondern um das Träumen und Schauen, wie es ein Walter von der Vogelweide tat. Das illustriert op. 10, II Hymnus an den Mond nach Greif am besten: Das Werk ergeht sich in weichen Empfindungen. Das Leben und Weben

im milden Mondenschein wird uns näher gebracht. Zuerst empfangen wir den Eindruck des „wirkenden Lichtes, des prangenden Mondes“ auf den einsamen Wanderer, dem „trunken die Seele schwärmt“. Dann beginnen die Vögel auf ihren Zweigen unruhig zu hüpfen und die Pflanzen „hauchen stärker“, ja sogar Fels und Gestein belebt sich, aus denen der Mond Tempel erbaut (feierlich). Schliesslich hebt sich (Sehr ruhig) das grössere Gestirn des Tages — die Sonne steigt mählich empor.

Derjenige Dichter, welcher es aber vor allen Weismann angetan, ist Conrad Ferdinand Meyer. Meyer hat ja schon in Hermann Behn und Hermann Zumpe zwei Spezialkomponisten gefunden. Das darf unbedingt als Zeichen dafür gelten, wie günstig Meyers Dichtungen einzelnen Musikern liegen. Einzelnen, denn es haben sich immerhin noch wenige gerade an diesen Dichter gemacht. Das Verhältnis Meyer-Weismann beruht auf einer tiefgehenden Wahlverwandtschaft. Meyer hat den Komponisten ganz neue Bahnen gewiesen. Weismann seinerseits bringt erst Conrad Ferdinand Meyers musikalische Erfüllung. Der im Ausdruck so originelle und kernige, dabei stark phantastische Schweizer, entlockte mit seinen Gedichten schon wiederholt dem Freiburger Komponisten seine ureigensten, persönlichsten Melodien. Ausser „Der Reisebecher“ in op. 13, erwähne ich nochmals op. 16, I, aber auch „Hirtenfeuer“ und „Im Spätboot“ (op. 16, II und IV), sowie von früheren Liedern „Abendwolke“ und „Burg: Frag mir nicht nach“. Wiederholt erwähnt wurden „Fingerhütchen“ und „Über einem Grabe“. Im letzteren stimmt der Chor zunächst die Klage über das vorzeitige Verblühen eines Knaben an. Dann steigen gleichsam die getäuschten Hoffnungen aus der Erde auf und begehren nach Leben. Die Phantome erstehen, gaukeln vor uns auf und nieder, und in dem Moment, wo sie uns in Lebensfülle anlächeln möchten, tritt der schmerzlich-milde Wunsch auf: „Knabe, schlaf in Frieden“! Über der ganzen Komposition liegt eine matte Trauer. Über die phantastische Dichtung und Komposition der Dichtung Strandkloster, war schon oben die Rede. In „Schnitterlied“, welches ebenfalls von Meyer

stammt, pulst frohlockendes Leben. Gegenüber der heissen Arbeit der Buben und der garbenbindenden Mädchen und ihrem tosenden Tanze treten bange Momente ein; das erste Mal schildernd, wie das Gewitter ferne grollt, das zweite Mal bei den Worten „von Munde zu Munde ist Raum für den Tod", welche erst vom Bass allein und dann vom Chor p—pp vorgetragen werden. Unnachahmlich verdeutlicht der Chor das Dräuen des Todes und daneben den heissen Lebenstrotz.

Während sich die Vokalwerke meist mit einem sensitiven Ausdeuten des Stimmungsgehaltes der betreffenden Dichtung befassen, und die eigentliche Strophenbildung der Melodie nicht angewendet wird, begnügt sich Weismann in der Instrumentalmusik nicht mit kurzen Melodien, sondern bildet umfängliche Themen, aus denen dann die Stücke herauswachsen.

Das Streichquartett besteht aus zwei vorwiegend in lieblichem Ton gehaltenen Aussensätzen. Der erste Satz bewegt sich zunächst in anmutigen Konturen, welche das Hauptthema vorzeichnet. Dann durchqueren schroffe Seitenlinien das Bild. An den energischeren Gedanken fallen die vielsagenden, heftigen Triolenbewegungen auf. Der Satz schliesst lind wie Frühlingswehen. Das Scherzo hat in seinem Hauptteil sogar etwas Beethovenschen Schwung. Das Trio stellt ein melodisches Intermezzo über einem obstinaten Bass dar, wobei ein neckischer Vorschlag wie eine Spitze den Bass ziert. Der Satz endigt mit einer voller austönenden Coda und anschliessender kurzer Friska. Das Andante semplice erfüllt warmer Volksgesang, der bald schlicht zweistimmig sich vorträgt, bald auf sacht bewegten Sechzehnteln und Zweiunddreissigsteln sich wiegt, und der bald in den hohen Tönen des Violin-e über dem Ganzen schwebt, bald dunkle Antwort aus der Tiefe empfängt. Das Thema des Schlusssatzes ist heiter und dabei gemütlich (Allegretto vivace) und tanzt auf den wogenden Wellen der Begleitung frisch einher. Es entwickeln sich getragenere Episoden, ein Più lento, und gegen Schluss sogar ein Adagio-Einschiebsel. Mit einem raschen più Allegro endigt das Werk.

Der Stimmungsakkord der ganzen Symphonie ist angeschlagen, wenn das 14 taktige Hauptthema in H moll

von den Celli mit dem eigenartigen Oboe-Einwurf erklungen ist. Dieser melodische Gedanke ist von solcher Rundung und weicher Fülle, dass man es mit Worten nicht näher beschreiben kann. Der Satz führt nun in zunehmender Kraft und Fröhlichkeit zu einem marschartigen Höhepunkt. Die Gliederung in Hauptteil, Durchführung und Reprise (hier etwas gekürzt) ist die übliche. Die Entwicklung entspringt logisch aus dem gegebenen Themenmaterial, nicht ohne schöne Verschlingungen (Verkürzung von Motiven des Hauptthemas werden zur Begleitung verwendet, Umkehrung usw.). Das Scherzo mit seinem straffen Dreiviertelrhythmus (vierachtel mit nachfolgendem einviertel) umschliesst ein sehr ansprechendes, pastorales Trio. Der langsame Satz verzichtet auf Durchführungen und ergeht sich statt dessen in einer innigen Gemütsaussprache, wobei die Themen sanft abklingen, im übrigen unmittelbar einander ablösen. Der langsame Satz steht in D moll. Der Beginn des H dur-Finales bringt einen grossen Kontrast. Der Schlusssatz eilt freudig und lebendig durch verschiedene Tonarten (Es dur, Fis moll, F dur). Zwischenhinein immer wieder ernster stimmende Ausblicke gewährend, kehrt er doch zum Schluss doppelt intensiv zur Freude zurück und endigt das Werk in glücklichem Sinne. Bei aller Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile und Gedanken ist der frohe Ton glücklicher Lebensbejahung im ganzen Werk meisterlich festgehalten.

Gerade die Symphonie zeigt deutlich Weismanns Selbständigkeit als Tonsetzer. Wenn wir historische Ähnlichkeiten nennen sollten, so würden wir Anklänge an Schumann hier und da finden können. Ab und zu wandelt auch einmal Brahms in undeutlichen Umrissen vorbei. Eigentliche Verwandtschaft aber hat Weismann mit Franz Schubert. Und ein Schubert täte uns not! Unsere Zeit heischt sehnsüchtig nach Melodie! Wir wünschen es dem Komponisten und uns, dass er ein ganzer Schubert werde.

Phot. Wilhelm Fechner, Berlin, W.

Hermann Zilcher.

# Hermann Zilcher

(geb. zu Frankfurt a. M. am 18. August 1881).

# Hermann Zilcher

von

**Prof. Dr. Wilhelm Altmann.**

Vielleicht auf keinem anderen Gebiete ist es so schwer, aus der breiten Masse heraustreten, sich als Persönlichkeit durchzusetzen, wie in der Musik. Mag ein junger Künstler auch noch so tüchtig sein, als Virtuos oder Komponist Hervorragendes leisten, so braucht er in der Regel lange, schwere und sorgenvolle Jahre, wenn ihm die Schicksalsgöttin nicht hold ist, bis er wenigstens zu einer gewissen Beachtung gelangt. Als ein wahres Glückskind wird daher vielen Hermann Zilcher erscheinen, der trotz seiner Jugend innerhalb kurzer Zeit als ausübender Künstler eine reiche Wirksamkeit gefunden, sich als Komponist recht vorteilhaft bekannt gemacht und infolgedessen sogar einige der namhaftesten Verleger für die Verbreitung seiner Werke gewonnen hat.

Zilcher ist am 18. Aug. 1881 in Frankfurt a. M. geboren, wo sein als Komponist ansprechender, für den Unterricht bestimmter Klavierstücke bekannt gewordener Vater als Musiklehrer noch heute lebt. Von ihm erhielt er frühzeitig den ersten Musikunterricht, wurde aber streng angehalten, auch sonst etwas Tüchtiges zu lernen. Nach Absolvierung der Schule wurde er Schüler des Hochschen Konservatoriums in seiner Vaterstadt; Prof. James Kwast bildete ihn zu einem sehr leistungsfähigen Klavierspieler heran, während seine schon sehr frühzeitig hervortretenden kompositorischen Neigungen durch Iwan Knorr und namentlich Bernhard Scholz nachdrücklich gefördert und durch strenge Schulung geläutert wurden. Durch Verleihung des

Mozartpreises ausgezeichnet und damit gewissermassen aus der Lehre entlassen, ging Zilcher im Okt. 1901 nach Berlin, um sich auf eigene Füsse zu stellen. Zunächst wollte er als Pianist Lorbeeren erwerben, allein die Mittel fehlten ihm, um das dazu unumgänglich eigene Konzert mit Orchester, ja um nur einen ganz bescheidenen, aber immerhin noch kostspieligen Klavierabend zu geben. Aber er hatte Glück; sein Spiel gefiel Hermann Wolff, dem allgewaltigen, viel und in vieler Hinsicht mit Unrecht verschrieenen, mit erstaunlichem musikalischen Scharfblick begabten Beherrscher der Konzertsäle, der wenige Monate später sterben sollte; Wolffs Nachfolger Hermann Fernow engagierte ihn als Begleiter für einige Geiger und gestattete ihm sogar — eine ungeheure Ausnahme in Berliner Konzerten — einige Soli in einem Konzert Maurice Kauffmanns zu spielen. War der Kritik bereits die ungemein feinsinnige, echtmusikalische Art, mit der Zilcher des Begleitungsamtes waltete, angenehm aufgefallen, so konnte sie mit freudigster Anerkennung in den grossen Beifall einstimmen, den der junge Künstler durch seine Solovorträge (Chopinsche Präludien) bei dem Publikum fand. Von da ab galt er als ebenbürtiger Begleiter neben Coenrad van Bos, Eduard Behm u. a.

Dass er auch, und zwar in erster Linie, Komponist war, davon wusste man in Berlin zu Ende des Jahres 1901 noch kaum etwas. Wieder ein Glückszufall war es, der ihn vor bestimmte kompositorische Aufgaben stellte, der ihn freudige Interpreten seiner Schöpfungen gewinnen liess. Er wurde für den bekannten Geiger Alexander Petschnikoff als Begleiter auf einer Konzerttour engagiert. Dieser konzertiert in der Regel mit seiner Frau, die gleichfalls Geigerin ist, und ist infolgedessen genötigt, häufig Werke für zwei Violinen mit Orchester oder Klavierbegleitung zu spielen. Da nun die Zahl der heute noch brauchbaren derartigen Werke eine verhältnismässig sehr kleine ist (einst sehr beliebte Werke wie die Konzertvariationen von Wassermann, die Doppelkonzerte von Alard und Dancla würde man sich heute sehr verbitten), so schuf Zilcher sein „Doppelkonzert für 2 Geigen“, ferner die als Zugabe-

stücke gedachten „Zwei Stücke für 2 Violinen ohne Begleitung", endlich die noch ungedruckte „Suite für 2 Violinen mit Orchester". Petschnikoff selbst gewissermassen auf den Leib geschrieben sind die „2 Stücke für Violine" op. 3 mit Orchester- oder Klavierbegleitung und das Violinkonzert. Bereits zu Beginn der Saison 1902 kam das seitdem im In- und Auslande häufig gespielte Doppelkonzert in Berlin zur Uraufführung und lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit der Kritik auf den jungen Komponisten. Dieser wagte dann im März 1904 den grossen Schritt, in einem eigenen Konzert mit Orchester, das er selbst mit unbestrittener Begabung und grossem Feuer leitete, eine Anzahl seiner Kompositionen in Berlin zur Aufführung zu bringen; und auch bei diesem immerhin gewagtem Unternehmen wurde er von seinem Glück nicht im Stich gelassen. Vom Januar bis April 1905 war er als Begleiter des jungen Geigers Franz von Vecsey in Amerika und trat in den Konzerten dieses starkbegabten Knaben regelmässig auch als Solist — und zwar immer mit Erfolg — auf. Im Juli 1905 erhielt er einen sehr vorteilhaften Ruf als Klavierlehrer an das Dr. Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M., dem er zum Herbst Folge leistete. Damit dürfte er wohl für alle Zeiten der undankbaren und durch das viele Herumreisen sehr anstrengenden Aufgabe enthoben sein, sich ständig als Begleiter sein Brot zu verdienen, wenngleich er gelegentlich mit Freuden sich ans Klavier setzt, um Künstlern wie z. B. Tilli Koenen, Dr. Ludwig Wüllner dienstbar zu sein.

Uns interessiert in erster Linie der Komponist Zilcher. Um es gleich zu sagen, er ist kein Himmelsstürmer, er will nicht steile Höhen erklimmen, die vordem noch kein Fuss betreten, er wünscht nicht hypermodern zu sein, sondern baut auf dem von den Klassikern überkommenen Grund und Boden weiter, ohne freilich zu vergessen, dass er ein Kind unserer Zeit ist und für deren Bedürfnisse zu sorgen hat. Überall merkt man, dass er trotz seiner Jugend die Finessen des Kontrapunkts und die musikalische Formenlehre wie ein Meister beherrscht, dass er die Harmonik möglichst mannigfaltig zu gestalten versteht, dass manche

Rhythmen und Phrasen sein Eigenstes sind. Was mir seine Kompositionen aber besonders lieb macht, ist, dass ich immer den Eindruck habe, er komponiere nur, um dem, was sein Herz bewegt, Luft zu machen. Dazu stimmt besonders die zarte Melancholie, die namentlich in seinen langsamen Sätzen sich zeigt. Wüsste ich nicht, dass er ein guter Deutscher ist, so würde ich aus diesen melancholischen Partien seiner Werke auf seine russische Herkunft schliessen. In der Harmonik folgt er übrigens gern orientalischen Vorbildern.

Sehen wir uns seine Werke etwas näher an, so finden wir, dass op. 1 und 2 offenbar infolge des bekannten Verleger-Aberglaubens nicht gedruckt vorliegen; vielleicht gehören sie aber auch zu den vielen Kompositionen, die der mit Selbstkritik begabte Künstler freiwillig unterdrückt hat, weil sie ihm nicht reif genug erschienen sind. — Für Klavier hat Zilcher bisher nur die „4 Humoresken" op. 5 und die „4 Klavierstücke" op. 6 veröffentlicht, keine Sonate oder gar ein Konzert.*) Die Humoresken bieten tüchtigen Spielern amüsante dankbare Aufgaben; ich gebe der dritten wegen ihrer charakteristischen Klangwirkungen den Vorzug selbst vor der vierten, dem arabischen Tanz, der uns noch in Zilchers Symphonie begegnen wird. Von den Stücken op. 6 sind No. 2 Spieldose und No. 4 Capriccietto nicht viel mehr als sogen. Verlegerstückchen, dagegen ist die Ballade (No. 1) wertvoll, das Intermezzo (No. 3) ein überaus gelungenes Vortragsstück, so recht geeignet, das Interesse für den Komponisten wachzurufen. Mit ganz besonderer Freude sei dann der „Sechs kleinen vierhändigen Stücke" op. 8 gedacht, köstlichen Gaben für unsere Jugend. No. 1 ist ein wahres, treuherzig-liebes Volkslied, ebenso No. 3, allerliebst das Reiterliedchen (No. 2). No. 5 versetzt unsere Kleinen in die Kirche, No. 4 ist ein graziöser Walzer, No. 6 endlich ein ansprechender Marsch.

Zahlreicher, umfangreicher und weit bedeutender als die Klavierkompositionen sind die Werke, durch

---

*) In allerneuester Zeit arbeitet Zilcher freilich an einem Klavierkonzert, das er vielleicht noch Symphonie für Klavier und Orchester nennen wird.

die Zilcher das Repertoir der Geiger bereichert hat. Von den „Zwei Stücken“ op. 3 ist die Sicilienne ein gehaltvolles, dankbares und charakteristisch gefärbtes Tonstück, der Steppentanz, namentlich mit Orchesterbegleitung, ein sehr effektvolles Vortragsstück. Dasselbe Verhältnis besteht auch zwischen der Melancholie und der Tanz-Caprice op. 7 für 2 Violinen ohne Begleitung, die beide gewiegte Spieler verlangen. Das dreisätzige Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester op. 9 ist durchaus symphonisch gehalten; der erste Satz ist von herber Energie erfüllt; die nur zeitweilig von sanfter Melancholie abgelöst wird. Der langsame Satz, der durch ein grosses Crescendo der hinter einander einsetzenden 4 Hörner eröffnet wird, trägt einen entschieden dramatischen Charakter und ist überwiegend düster, bis auf den einschmeichelnden H dur-Teil. Das tanzartige, Frohsinn und Lebenslust atmende Finale bringt das übrigens gar nicht schwierige, auch für bessere Dilettanten geeignete Werk zu einem sehr glücklichen Abschluss. Vielleicht noch mehr Anklang dürfte die Suite für 2 Violinen mit Orchester finden, wenn sie gedruckt vorliegt. Mir erschienen bei der Aufführung die Gesangsthemen ganz besonders glücklich erfunden, das ganze Werk sehr wirkungsvoll disponiert. Dagegen scheint mir das Violinkonzert op. 11, dessen langsamer Satz bedeutend genannt werden darf, im ganzen weniger gelungen als das Doppelkonzert und die Suite, vor allem weil dem Passagenwerk ein zu grosser Spielraum eingeräumt ist; immerhin aber lohnt es das Studium. Petschnikoff hat es des öftern erfolgreich vorgetragen.

Zeigte sich schon in der Orchesterbehandlung dieser Violinwerke Zilchers grosses Verständnis für Klangwirkungen und allerlei instrumentale Feinheiten, so belehrt ein auch noch so flüchtiger Blick in seine Orchestersuite op. 4 uns, dass er die Farben der Orchester-Palette in einer ganz genialen, an Humperdinck erinnernden Weise zu mischen versteht. Diese Orchestersuite, die wunderbarerweise in Berlin noch nicht zur Aufführung gekommen ist, hat es mir ganz besonders angetan; sie ist von einer seltenen Frische der Erfindung und ungemein ansprechend. Sie besteht

aus einer längeren Einleitung, einer Ballade, in der die geteilten Streichinstrumente eine grosse Rolle spielen, einem pikanten Marsche, einem lieblichen Ständchen mit Violoncell- und Violonsolo und einem Karneval genannten, geistsprühenden Finale; gegen den Schluss werden sämtliche vorhergegangenen Themen in überaus gelungener Weise kontrapunktisch verarbeitet. Leistungsfähigen Dilettanten-Orchester-Vereinen sei diese Suite, die sicherlich bald die Runde durch alle Konzertsäle machen wird, als eine hochinteressante und bei eifrigem Studium auch zu bewältigende Aufgabe ans Herz gelegt.

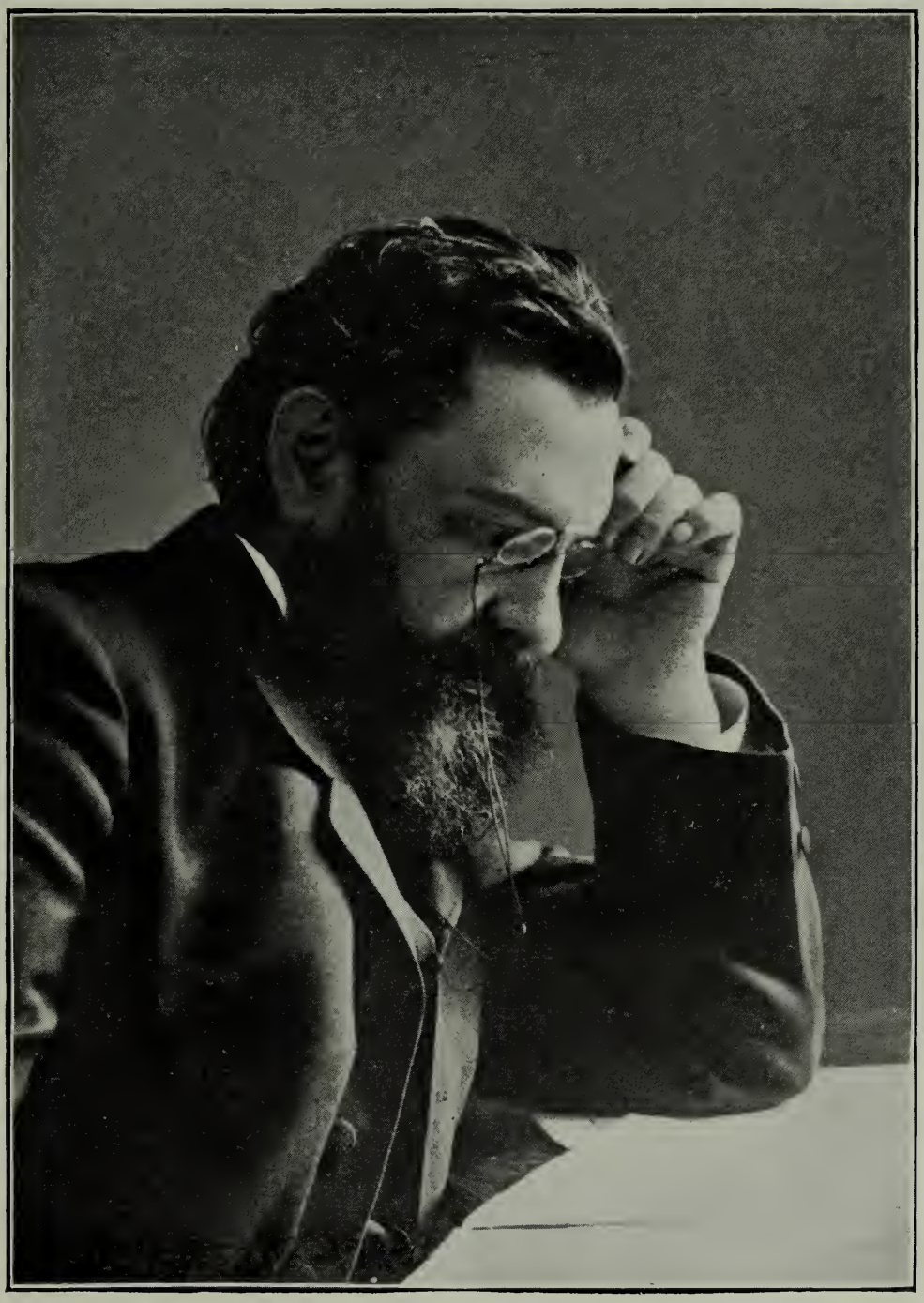
Weit grösser angelegt, den höchsten Zielen zustrebend, ist die noch ungedruckte Symphonie Zilchers. Sie besteht aus zwei lang ausgesponnenen Sätzen, zwischen die gleichsam als Intermezzo oder Satyrspiel jener uns als Klavierstück schon bekannte arabische Tanz in recht pikanter Instrumentierung eingeschoben ist. Trotz vieler Schönheiten im inzelnen, die anerkannt wurden, errang diese Symphonie doch keinen rechten Beifall bei der Kritik; ich fand die Themen zu locker aneinandergereiht, zu wenig symphonisch verarbeitet, die Instrumentation nicht ausgeglichen genug. Als ich aber später Gelegenheit hatte, die Partitur kennen zu lernen, das Werk vom Komponisten auf dem Klavier zu hören, da wurde es mir klar, dass diese Symphonie wahrhaft bedeutend ist, dass der verhältnismässig geringe Erfolg bei der Aufführung nur an der Ausführung gelegen hat. Dass unser philharmonisches Orchester ersten Ranges ist, darüber ist kein Zweifel, ebenso wie darüber, dass es ungeheuer überlastet ist. Die Philharmoniker sind eben auch nur Menschen; nicht immer ist es ihnen möglich, auch wenn sie es wollen, Herren ihrer physischen Abspannung zu werden. Dazu kommt bei ihnen noch eine gewisse Abneigung gegen Kompositionsabende, zu denen mehr Proben erforderlich sind, namentlich wenn der Komponist selbst dirigiert. Schon mancher hat bittere Klagen darüber geführt, wie wenig die Herren auf seine Intentionen eingegangen sind, wie interesselos sie ihren Part absolviert haben.

Am meisten Erfolg hatte Zilcher an seinem Kompositionsabend mit seinen Liedern und, wenn man

die gedruckt vorliegenden Sammlungen op. 10, 12 und 13 näher ansieht, wird man nicht umhin können, sie fast sämtlich als recht gelungen zu bezeichnen; da stört keine falsche Phrasierung oder Deklamation, ist die Situation trefflich getroffen, bildet jedes einzelne Lied ein kleines Stimmungsbild. Die Singstimme ist nirgends auf Kosten der Klavierbegleitung, so reizvoll diese auch an sich ausgestattet ist, zurückgesetzt. Als besonders empfehlenswert erscheint mir der geradezu wie eine Offenbarung wirkende „Frühgang“ aus op. 12, „der Kuckuck ist ein braver Mann“ aus op. 10 und (allerdings nur für Bassisten geeignet) „Dorfkirche im Sommer“ aus op. 13. In jenem Konzerte Zilchers wurde auch ein Gesang aus dem noch unveröffentlichten Chorwerk „Reinhart“, das in Frankfurt a. M. zur Aufführung kommen soll, geboten und zwar mit solchem Erfolg, dass bei vielen der Wunsch rege wurde, dem ganzen Werk hier bald einmal zu begegnen. Bei dem Glück, das Zilcher bisher immer auf allen seinen Pfaden begleitet hat, wird dieser Wunsch wohl auch bald erfüllt werden. Der Veröffentlichung harren vor anderen grösseren Werken noch eine Violinsonate, die Petschnikoff bereits mehrfach mit grossem Erfolg gemeinsam mit dem Komponisten gespielt hat, und ein Violoncellkonzert.

Ein gewisser dramatischer Zug, der uns in seiner Symphonie und in dem Doppelkonzert begegnet, scheint darauf hinzuweisen, dass Zilcher auch das Zeug besitzt, um eine Oper oder, was wir lieber sehen würden, ein Musikdrama zu schaffen. Hoffentlich beschert ihm die Glücksgöttin dann einen guten Text*); denn wirklich, er verdient sein Glück, er ist es wert, dass man sich mit seinen Werken beschäftigt.

*) Seitdem diese Zeilen geschrieben sind, hat Zilcher das Traumspiel „Fitzebutze“ von Rich. Dehmel komponiert; der Klavierauszug ist bereits im Stich.



Phot. Carl Bellach, Leipzig

Heinrich Zöllner.

# Heinrich Zöllner

(geb. zu Leipzig am 4. Juli 1854).

# Heinrich Zöllner

von

**Eugen Segnitz.**

Heinrich Zöllner wurde am 4. Juli 1854 in Leipzig geboren. Er wuchs in einer musikalischen Atmosphäre empor. War doch sein Vater Carl Friedrich der auch weit über Leipzigs Mauern hinaus gefeierte Künstler, der dem Männergesang zu jener hohen Stellung verhalf und dieser ihm die gewaltige Bedeutung verdankt, die er im Kunstleben des heutigen Tages einnimmt. Als der Vater 1860 starb, ging Zöllner auf das Gymnasium nach Bautzen, wo er im Kreise der Familie seines Oheims, des Kantors Friedrich Schaarschmidt, die Schuljahre verlebte. So konnte es kaum fehlen, dass Heinrich Zöllner ganz von selbst auf die Laufbahn des Musikers hingewiesen wurde, obgleich er sich anfänglich für die Jurisprudenz entschlossen hatte. Nachdem er das Gymnasium in Bautzen absolviert hatte, kehrte er nach Leipzig zurück, um sich als studiosus iuris immatrikulieren zu lassen.

Aber es sollte sehr bald anders kommen. Zöllner war in den Universitätsgesangverein zu St. Pauli eingetreten. Vom Vater hatte er sichtlich feine Empfindung und scharfes Beurteilungsvermögen für alle Fragen und Aufgaben des Männergesangs geerbt und überliefert erhalten — kurz, er leitete unter Dr. Hermann Langer mehrere Semester hindurch (1875 und 1876) als Vizedirektor die Übungen des Vereins. Zugleich betrieb er, seine eigentliche Bestimmung wohl immer klarer erkennend, eifrig im Königlichen Konservatorium musikalische praktische und theoretische Studien unter der Anleitung von Carl Reinecke, Salomon Jadassohn,

Ernst Ferdinand Wenzel und Ernst Friedrich Richter. Anderthalb Jahr hielt sich Zöllner nach Beendigung dieser vorbereitenden Studien in Dresden auf. Dann folgte er (1878) einem Rufe als Musikdirektor an die Universität Dorpat.

Dorpat war damals noch durchaus deutschen Charakters und auch das Universitätskollegium setzte sich fast nur aus Dozenten deutscher Nationalität zusammen, während jetzt bekanntlich die meisten Professoren Russen sind und auch die Kollegien in russischer Sprache gelesen werden. Zöllners offizielle Tätigkeit bestand in der Leitung des Dorpater Akademischen Gesangvereins, eines gemischten Chors. Schon im November des gen. Jahres hielt Zöllner in Dorpat die ersten Übungen und Proben ab. Das erste Konzert unter seiner Leitung fand am 18. Mai 1879 statt. Es musste zu Zöllners hervorragendsten Pflichten gehören, für die deutsche Kunst im Auslande einzutreten. Es geschah auch mit der ersten Dorpater Aufführung des „Messias“ von G. Fr. Händel. Sie fand statt in der Johanniskirche, dem grössten Gotteshause der Stadt, und unter der solistischen Mitwirkung der Frau Baronin von der Osten-Sacken, der Frau Staatsrat Mithoff und des Herrn von Schulmann und war von ausgesprochen grossem Erfolge begleitet. Neben dem Dirigenten ruhte auch der Komponist nicht. Zum 400jährigen Jubiläum des Geburtstages des grossen deutschen Reformators schuf Zöllner ein Oratorium „Luther“, das am 31. Oktober 1883 gleichzeitig in drei Städten, nämlich in Dorpat, Reval und Petersburg zur Aufführung gelangte. Über sechs Jahre blieb Zöllner in Dorpat. Vorzüglich liess er sich hier die Pflege des a cappella-Gesanges angelegen sein und führte auch beharrlich die Werke älterer italienischer wie auch deutscher Meister seinem Publikum vor. Von neueren Komponisten kamen damals durch Zöllners künstlerische Vermittelung besonders Robert Schumann und Johannes Brahms zu Gehör und Geltung auf russischer Erde. So wurden von ersterem z. B. zwei sehr selten gehörte Werke für gemischten Chor und Orchester, das Requiem und die Messe, aufgeführt.

Nach einiger Zeit übernahm Zöllner auch die

ständige Leitung der Dorpater „Musikalischen Gesellschaft". Es war damals in dieser russischen Universitätsstadt noch kein vollbesetztes grosses Orchester vorhanden. Infolge hiervon mussten die fehlenden Instrumente den Händen mehr oder weniger kunstgeübten Dilettanten anvertraut werden. Die Vorstände der „Musikalischen Gesellschaft" erklärten sich dann auch bereit, in die vorhandene Lücke einzuspringen und so trat der gewiss seltene Fall hier einmal ein, dass z. B. die Schlaginstrumente, grosse Trommel, Becken und Triangel in Zöllners Orchester durch drei Exzellenzen besetzt waren. Zöllners Aufenthalt in Dorpat trug nicht wenig dazu bei, die dortigen Verhältnisse ergiebiger und erfreulicher zu gestalten. Und doch beschloss der Künstler, diesen Wirkungskreis aufzuheben und mit einem neuen zu vertauschen.

Denn Dorpat lag immerhin ziemlich weit abseits des eigentlichen, grossen und schnell pulsierenden Kunstlebens. Zöllner selbst sah sich nach wie vor auf einen verhältnismässig kleinen Kreis beschränkt und vermochte sich keineswegs nach Wunsch in grösserer künstlerischer Form zu betätigen und auszuleben. Im Jahre 1885 nahm er seine Entlassung bei der Dorpater Universität und wendete sich nach der deutschen Heimat zurück. Er war in seinem Entschlusse bestärkt worden durch einen Besuch, den er Franz Liszt in Weimar machte. Liszts langjähriger Freund und getreuer Gesinnungsgenosse war Professor Carl Riedel in Leipzig, der Gründer des seinen Namen tragenden grossen Chorvereins. Er versah Zöllner mit einem in warmem Ton gehaltenen Empfehlungsschreiben und entsandte ihn nach Weimar, wo er beim alten Meister freundlichste Aufnahme fand. Neben anderen Arbeiten hatte Zöllner besonders eine Faust-Komposition beschäftigt. Er war willens, den ganzen Goetheschen Faust in Musik zu setzen, hielt aber mitten in der Komposition an, um Liszts Urteil und Gutachten über das Begonnene einzuholen. Er ermunterte Zöllner, das angefangene Werk zu beenden und gab ihm seinen Künstlersegen mit auf den Weg. Zwei Jahre darauf, im September 1886, hatte Zöllner die Partitur vollendet.

Eine neue Berufung trat an Zöllner heran: er

übernahm 1885 die Leitung des bekannten Männergesangvereins zu Köln a. Rh. In der Folge trat er auch in das Lehrerkollegium des Konservatoriums ein. Seine Kreise sollten sich bald noch mehr erweitern, indem ihm die Direktion des früher unter Ferdinand Hiller stehenden „Städtischen Gesangvereins“ und jene des Kölnischen Richard Wagner-Vereins übertragen wurden, der sich unter ihm aufs Beste entwickelte. Gelegentlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Köln war Zöllner einer der Festdirigenten. Er errang sich bei dieser Gelegenheit mit seinem Männergesangverein durch die ausserordentlich schöne Wiedergabe je eines Chors von Cornelius, Rheinberger und Schumann einen grossen, um so schwerer wiegenden Erfolg, als ihm der auf dem Gebiete des a cappella-Gesanges als eine der grössten Autoritäten geltende Professor Franz Wüllner gegenüberstand. Auch bewerkstelligte Zöllner gelegentlich der Abhaltung grosser patriotischer Feste die erstmalige Vereinigung sämtlicher Männergesangvereine der Stadt Köln. Z. B. am neunzigsten Geburtstage Kaiser Wilhelms I., ferner bei dessen und Kaiser Friedrichs III. Totenfeier. Aber auch nach auswärts sollte sich Zöllners Talent als Leiter grosser Chormassen bemerkbar machen.

Im Jahre 1889 unternahm der Kölner Männergesangverein mit Heinrich Zöllner als seinem Dirigenten eine Reise nach Italien und konzertierte in Mailand, Turin, Genua, Venedig, Bologna, Florenz, Neapel und Rom. In der Kapitole Italiens kamen fünf Konzerte zustande, deren zwei öffentlichen, drei hingegen privaten Charakters waren. Der Verein musizierte damals fast auf allen sieben Hügeln Roms. In der seit den Zeiten Palestrinas her bekannten und berühmten Musikalischen Akademie, in dem der deutschen Botschaft gehörigen, auf dem Kapitol befindlichen Palazzo Cafarelli und im königlichen Palaste auf dem Quirinal spendete die ausgezeichnete Korporation ihre herrlichen Sangesgaben. Auf dieser Sängerfahrt kam Zöllner auch in persönliche Berührung mit mehreren bedeutenden italienischen Komponisten, darunter Verdi, Sgambati und Boito. Infolge der hervorragenden

Erfolge des die deutsche Sangeskunst repräsentierenden Vereins wurde Zöllner nach der Heimkehr aus Italien vom Kaiser von Deutschland durch das Prädikat: Königlicher Musikdirektor und vom König Humbert von Italien durch die Ernennung zum Ritter der italienischen Krone ausgezeichnet.

Wanderlust und Unternehmungsgeist sollten Zöllner indes bald noch weiter führen. Im Jahre 1890 wurde ihm die Leitung eines grossen Chors der Vereinigten Staaten angetragen. Es war der „Liederkranz", ein deutscher Verein in New-York, dem Zöllner folgte, um Land und Leute in Nordamerika kennen zu lernen. Acht Jahre waren ihm in diesem neuen Lebens- und Wirkungskreise beschieden. Der Gesangverein „Liederkranz" besteht aus einem Männerchor und einem gemischten Chor. Seine Konzerte finden stets unter orchestraler Mitwirkung statt. Auch hier nun fand Zöllner einen an Bedeutung und Umfang gleichwertigen Wirkungskreis und auch willkommene Gelegenheit, mancher interessanten musikalischen Neuheit Eingang und Boden im Lande der Dollars zu verschaffen. Und zwar um so mehr, als ihm des Öfteren die Leitung grösserer Musikfeste übertragen wurde. So dirigierte er teilweise die nordamerikanischen Sängerfeste zu Cleveland und New-York, jenes in Pittsburg als Hauptdirigent. Wie zuvor mit dem Männergesangverein in Köln, so unternahm Zöllner auch jetzt mit dem New-Yorker „Liederkranz" eine grössere Konzertreise, die ihn im Jahre der Weltausstellung 1893 nach Cincinnati, St. Louis, Chicago, Milwaukee, Cleveland und Buffalo führte.

Die Stunde der Rückkehr in die deutsche Heimat schlug. Als Professor Hermann Kretzschmar in Leipzig im Sommer 1897 durch Krankheit behindert war, das 75. Stiftungsfest des von ihm geleiteten Universitätsgesangvereins zu St. Pauli zu dirigieren, ersuchte die Korporation Zöllner, ihren „alten Herrn", um Übernahme der Leitung beider geplanten Festkonzerte. Zöllner kam besuchsweise nach Leipzig. Ein Jahr nach Kretzschmars definitiv erfolgtem Rücktritte (1898) wurde Zöllner als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig berufen. Damit übernahm er auch dauernd die Leitung des „Paulus". —

Heinrich Zöllner ist bis jetzt als schaffender Künstler fleissig am Werk gewesen. Zunächst veröffentlichte er Lieder für Männerchor, dann grössere Werke für Chor, Soli und Orchester wie Columbus, Hunnenschlacht und Bonifacius. Das eben erwähnte Luther-Oratorium ist Manuskript geblieben. „Bonifacius", nach einer Dichtung von W. Osterwald entstand schon 1892, wurde aber erst 1904 instrumentiert und publiziert. Es wird im kommenden Jahre als Hauptnummer auf dem Programm des ersten Tages des 3. Allgemeinen Sängerfestes in Breslau stehen. Weiter seien erwähnt „Nordische Sommernacht", ein ziemlich umfangreicher a cappella-Chor für Männerstimmen und ein kürzerer Männerchor mit Orchesterbegleitung, der bei Gelegenheit der Feier von Schillers hundertjährigem Todestage (1905) in Weimar an dem Goethe-Schiller-Denkmal zur Aufführung gelangte. Rein instrumentaler Art unter Zöllners Arbeiten sind zwei symphonische Dichtungen, „Sommerfahrt" und „Waldidyll" (nach Turgenjew). Aus früherer Zeit stammt eine Symphonie; eine zweite, deren Mittelsätze Zöllner während seiner amerikanischen Reise im Januar 1906 ausführte, harrt noch ihrer Vollendung. Auch eine Ouvertüre für grosses Orchester „Unter dem Sternenbanner", in deren Themen die amerikanische Nationalhymne kunstvoll verwebt ist, erschien 1906. Ausser einer Serie esthnischer und lettischer Lieder mit Pianofortebegleitung, denen eine zweite bald folgen wird, veröffentlichte Zöllner noch ein Streichquartett in Cmoll, das seine Uraufführung 1906 gelegentlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen erlebte.

Zöllner trat zu wiederholten Malen als dramatischer Komponist hervor. Er schuf neben zwei kleineren, in Überarbeitung erschienenen komischen Opern „Der Schützenkönig" und „Die lustigen Chinesinnen" eine Reihe von Werken grossen Stils für die musikalische Bühne; „Frithjof", „Faust", „Der Überfall", „Bei Sedan", „Das hölzerne Schwert" und, nach Gerh. Hauptmann, „Die versunkene Glocke". Letzteres Werk und „Faust" sind vielleicht Zöllners bedeutendste Werke. Die Faust-Musik ist reich an überaus schönen Momenten; besonders enthält die zweite Hälfte grosse und packende

Steigerungen. Wie oft, so erweist sich der Tonsetzer auch hier als eigenartiger Stimmungskünstler. Es sei u. a. nur erinnert an den Prolog im Himmel mit seinen schön geschwungenen melodischen Linien, dem architektonisch wohlgeordneten Aufbau und dem wirkungsreichen Chorsatze. Auch der, fast beinahe nur einen einzigen langen Monolog darstellende erste Akt enthält sehr schöne Stellen. Im folgenden Akte verdienen die beiden Chöre der Geister, im dritten die Szenen in Gretchens Zimmer besondere Hervorhebung. Sie sind von feinster Behandlung der arabeskenartig verschlungenen Details und von seltenem Reichtum im melodischen Wechsel. Auch die Gartenszene ist nach mancher Seite hin trefflich gelungen. Im Liebesduett zwischen Faust und Gretchen hingegen ist nicht Weniges zu opernhaft gestaltet. Der vierte Akt enthält vielleicht die schönsten Szenen des Ganzen, z. B. Gretchen vor dem Muttergottesbilde, das Mephisto-Ständchen, Valentins Monolog und die Kerkerszene nebst dem Schlusse, der dem zweiten Teile des Goetheschen „Faust“ entnommen ist.

Zöllners Musik zu Hauptmanns „Versunkener Glocke“ ist noch höher einzuschätzen als jene Faust-Musik. Sie ist ursprünglicher, kräftiger in der Erfindung und teilweise auch poetischer. Die Musik tritt hier als Vermittelungsmoment zweier Gegenpole, wie sie Märchenland und Menschenland darstellen, auf. Das Gefühlsdrama mit seinen feinen Veräderungen der Empfindung und seinen seelischen Unterströmungen, die sich schliesslich nur noch rein musikalisch, nicht aber mittelst des gesprochenen Wortes dartun und erkennen lassen; die eigentümliche Verschmelzung von Romantik und Realismus, die sich darbietet in dem Empfinden von Traumbildern und Phantasiegeschöpfen als ein in Wirklichkeit Übersetztes wirklich Vorhandenes — alles das gab eine Summe von Anregungen für den Tondichter, wie sie willkommener kaum gefunden werden mochte. In glücklichster Weise ergaben sich für Zöllner die notwendigen Akzente zur richtigen Betonung dieser mannigfaltigen Unterschiede. Er benutzte die reichen Stimmungsmittel, die ihm Hauptmanns wundervolle Dichtung entgegenbrachte. Die drama-

tischen Wirkungen des ganzen Werks gipfeln in den Szenen des vierten Aktes, wo die Kinder mit dem Tränenkrüglein erscheinen und die versunkene Glocke zu erklingen beginnt. Aus der Wortdichtung heraus aber wuchs des Tonpoeten Charakterisierung des Hauptträgers der Handlung, dessen Künstlernatur und emporstrebender Geist zwischen den Einflüssen des Alltags und dem Ringen um ein reines, grosses Ideal hin und her irren, um sich schliesslich in Todessehnsucht zu verzehren. Auch Rautendelein ist in Zöllners Fassung ein leibhaft musikalisches Portrait: es ist das Märchen selbst mit seinem lockenden Reiz, seinem traumverwirrenden Zustande und dem Unbewussten in all seinem Tun und Lassen. Alle die vom Komponisten gegebenen lyrischen Momente gruppieren sich um dieses blonde, entzückende Hexlein — sie bilden die schönsten Partien des Werkes überhaupt. In gewolltem, scharfem Gegensatze zu diesen Stimmungsmomenten befinden sich wieder andere Szenen und Charaktere, wie jene eines Nickelmann und Waldschratt, wo sich Zöllners Begabung für scharfe Zeichnung des Realistischen und Derbkomischen überzeugend zu Tage tritt, ohne aber sich jemals über eine gewisse, gegebene Schönheitslinie hinwegzuflüchten. — Was im Allgemeinen Zöllners „Faust“ und „Versunkene Glocke“ auszeichnet, ist der dieser Musik innewohnende grosse Ernst, ihr Anlauf zu den bedeutendsten Höhen und ihr ausgesprochen deutscher Charakter. Deutsches Empfinden, deutsche Gemütstiefe, und deutscher Sinn sprechen allenthalben daraus zu dem Hörer.

---

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG.

# R. M. Breithaupt

# Die natürliche Klaviertechnik

**Band I**

**Die freie rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus als Grundlage der „klavieristischen" Technik.**

Mit 12 Kunsttafeln, phot. Aufnahmen (Hände berühmter Pianisten) und vielen Textabbildungen und Notenbeispielen.

**II. Auflage. Broschiert M. 5,—. Gebunden M. 6,—.**

**Band II**

# Die Grundlagen der Klaviertechnik

## Grosse praktische „Schule der Technik"

zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtspieles

**(Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe.**

Mit zahlreichen photographischen Abbildungen, Zeichnungen und Notenbeispielen.

**Deutsche Ausgabe geb. M. 4,—. Französische Ausgabe geb. M. 4,—.**
**Englische Ausgabe in Vorbereitung.**

**Allgemeine Musikzeitung.**

Die Gründlichkeit und Ausführlichkeit, mit welcher Breithaupt seine Belehrungen über Klaviertechnik mit allen dieselbe tangierenden Gebieten, also mit der Physik, mit der Physiologie u. a. in Verbindung bringt, ist bisher unerreicht. Das Werk ist bitter ernst zu nehmen, denn es wird Tausenden jungen strebenden Pianisten den Kopf warm machen, die sich eingepfercht sehen in die einseitige Methode ihres Professors.

**General-Anzeiger,** Crefeld.

Mit lebhaftem Interesse wird jeder Klavierspieler Breithaupts Buch lesen, das eine grosse Umwälzung des Klavierspielunterrichts für unabweisbar hält. Wer am eigenen Leibe das Unzweckmässige, zum Teil Verwerfliche der landläufigen Methode erfahren hat, dem ist es klar, dass moderne Technik durch Fingerkraft zu erreichen unmöglich ist. „Die moderne Technik erreicht das freie forte durch losgelöstes Gewicht." Was der Verfasser mit klarer Logik und einleuchtender Natürlichkeit sagt, ist nicht etwa etwas Neues, sondern etwas Bekanntes, aus der Praxis bedeutender Künstler Hergeleitetes. Das Interessante liegt in der feinen Beobachtungsgabe, in der richtigen Erkenntnis wesentlicher, bisher unbeachteter Momente. Unbedingt wird das Buch überall Aufsehen erregen und noch weitere Auflagen erleben. Die eminenten Vorzüge sprechen dafür.

A. F.

**Dorfzeitung,** Hildburghausen.

Dieses Werk beabsichtigt nichts mehr und nichts weniger als eine völlige Umgestaltung des Klavierunterrichts. Ausgehend von der Tatsache, dass seitdem längst die alte Wiener Mechanik auf dem Klavier durch die englische verdrängt worden ist, ein einseitiges Studium der ausschliesslichen Finger- und Handgelenktechnik nicht nur sehr zeitraubend und quälend, sondern vollständig nutzlos geworden ist, entwickelt dieses Werk in klarer und überzeugender Weise eine naturgemässe Methode, die die Ausbildung des ganzen Spielapparats von der Schulter bis zu den Fingern vornimmt und eng damit Tonbildung und kunstgerechten Anschlag verbindet. Wenn nicht alles täuscht, so wird durch dieses Werk eine völlige Umwälzung auf klavier-pädagogischem Gebiet hervorgerufen. Dem denkenden Klavierlehrer kann aber nicht dringend genug empfohlen werden, sich mit diesem neuen, wertvollen Werk zu beschäftigen.

C.F.K.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22086 6286

# Date Due

All library items are subject to recall at any time.

| | | |
|---|---|---|
| MAR 05 2009 | | |
| DEC 04 2008 | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

Brigham Young University